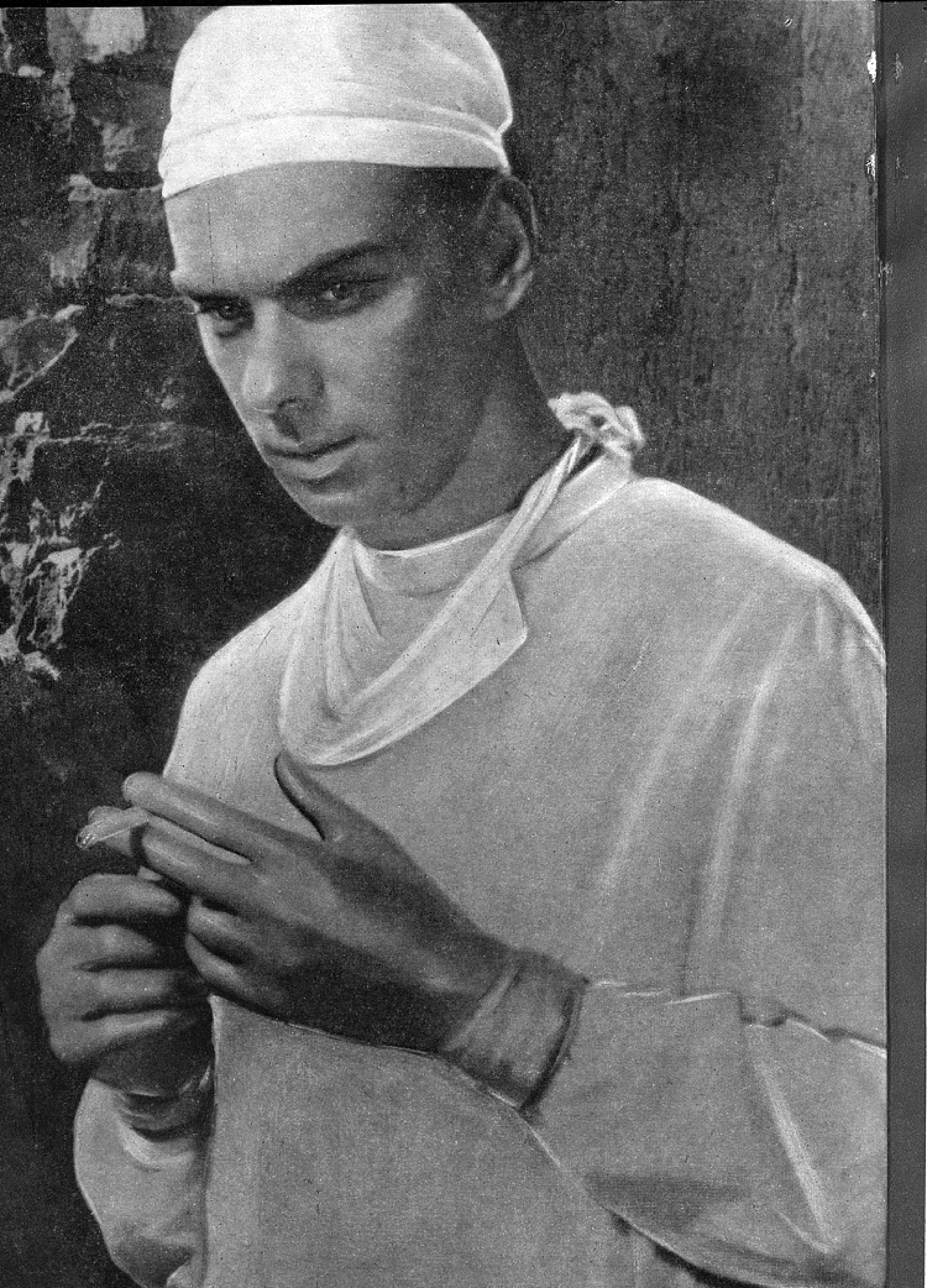




Искусство КИНО

11
1958



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — кадры из фильма «В дни Октября» (см. статью Г. Товстоногова «Рождение нового мира»). На второй странице обложки — артист А. Баталов в роли Владимира Устименко из фильма «Дорогой мой человек»



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ГОДЫ ВЕЛИКИХ СВЕРШЕНИЙ

Есть свойственное всем нам замечательное ощущение движения, все нарастающего стремительного движения к заветной цели. С этим окрыляющим чувством мы и встречаем 41-ю годовщину Великого Октября.

Масштабы всего, что создано в нашей стране, особенно ощутимы сейчас, в дни подготовки к внеочередному XXI съезду Коммунистической партии Советского Союза, на котором будет разработан и утвержден семилетний план дальнейшего развития народного хозяйства. Готовясь к новому трудовому подвигу, советские люди нисколько не сомневаются в своих силах: за сорок один год они накопили огромный опыт созидательного, новаторского труда. Об этом убедительно говорят итоги последнего года.

Разумеется, когда думаешь о них, сразу же вспоминаются наши успехи в овладении тайнами атома и космоса. Это естественно и закономерно: радостные вести этого года свидетельствуют о новых победах нашей научно-технической мысли, о невиданных возможностях, которые открываются перед людьми социалистического общества.

Всего лишь год с небольшим прошел с того дня, когда взметнулась ввысь и зажглась на небосводе первая в мире наша, советская звездочка. Потом зажглась вторая, покрупнее. А в этом году уверенно вышла на орбиту третья — уже не звездочка, а, так сказать, звезда первой величины. Третий спутник — это настоящая автоматическая научно-исследовательская летающая лаборатория, которая вот уже несколько месяцев радирует на Землю свои «научные доклады» о тайнах космоса. И когда, всмотревшись в небо, мы следим за ее полетом, с волнением и гордостью думается о том, что именно люди социалистического государства первые в мире осуществили самую дерзновенную мечту человека.

Это сделала коллективная интеллектуальная энергия ученых, инженеров и рабочих, вдохновляемых и руководимых Коммунистической партией. Не одиночки, а весь народ, могучим усилием воли создавший новую индустрию и технику, обеспечил эту победу.

Смело и уверенно прокладывает советский человек пути во Вселенную!

Первая наша атомная электростанция кажется малюткой перед теми, которые мы строим сейчас. Скоро должны вступить в строй еще несколько атомных электростанций мощностью от 400 тысяч до 600 тысяч киловатт каждая. А недавно мы узнали о том, что уже пущена новая атомная электростанция мощностью в 100 тысяч киловатт, причем общая мощность ее составит 600 тысяч киловатт. Строители этих станций, доказав возможность использования атомной энергии в мирных целях, заняты сейчас тем, как сделать ее самой дешевой энергией, и уже успешно решают эту задачу.

Источники энергии в нашей стране становятся все более мощными. В августе вступил в строй волжский богатырь — гидроэлектростанция имени В. И. Ленина, самая крупная из действующих. Близок час, когда рядом возникнет равный ему по мощности собрат по волжскому каскаду, другой волжский богатырь — Сталинградская ГЭС. На далекой Ангаре все отчетливее вырисовываются очертания еще более крупной, самой большой в мире гидроэлектростанции...

Экономика нашей страны сегодня требует форсирования строительства тепловых электростанций. Богатейшие топливные ресурсы — уголь в первую очередь — дают возможность ускорить и удешевить создание новых энергетических мощностей.

И вот уже новый размах приобретает строительство тепловых электростанций, возникающих там, где сама природа создала для нас гигантские кладовые угля. Советские энергетики и машиностроители прилагают все усилия, чтобы выпускать паровые турбины небывалой мощности.

Еще недавно наше воображение поражала мощь паровых турбин в 150—200 тысяч киловатт, а сейчас есть у нас уже турбины в 300 тысяч киловатт и конструируется уникальная в 500 тысяч киловатт.

Энергетическая и техническая вооруженность нашей страны дала возможность начать с этого года широкое применение полимеров, искусственных и синтетических материалов для удовлетворения возросших потребностей населения и нужд народного хозяйства.

И вот по решению майского Пленума ЦК КПСС предусматривается к 1965 году по сравнению с 1957 годом рост мощности по производству искусственных и синтетических волокон в 4,6 раза, пластических масс и синтетических смол в 8 раз и синтетического каучука в 3,4 раза. Вдумываясь в эти цифры, понимаешь, насколько ускоряются темпы выпуска необходимейшей продукции.

Прекрасные плоды принесла перестройка управления промышленностью и строительством. Тысячи ярких фактов показывают, что во всех союзных республиках, во всех экономических районах в этом году возросла творческая инициатива советских людей, стремящихся шире и мобильнее использовать все местные ресурсы на благо народу.

Начало нынешнего года было ознаменовано еще одним поистине историческим событием. В жизни советской деревни этой весной произошли знаменательные перемены: был издан закон «О дальнейшем развитии колхозного строя и реорганизации машинно-тракторных станций».

Реорганизация МТС и передача машин колхозам открыли широкий простор для дальнейшего развития производительных сил в деревне, подняли творческую инициативу тружеников полей в борьбе за лучшее использование всех возможностей социалистического сельского хозяйства. Исчезают обезличка, параллелизм в руководстве работой колхозов, машины используются более производительно, маневренно, эффективно. Вместе с тем из МТС в колхозы перешла огромная армия инженеров, агрономов, зоотехников, трактористов, комбайнеров. Они помогли поднять на более высокую ступень техническое руководство колхозным производством, лучше организовать хозяйство.

Решения партии и правительства вооружили советского земледельца и морально и материально на борьбу за высокий урожай, за обеспечение государства хлебом и всеми другими продуктами сельского хозяйства. И колхозное крестьянство не осталось в долгу! О том, как в трудных метеорологических условиях этого года люди социалистических полей сумели взять от земли все, что она может дать, известно из сводок и сообщений в печати об уборке и сдаче государству великолепного урожая.

Можно было бы еще многое сказать о чудесных итогах года, который миновал после 40-й годовщины Великого Октября. Новыми достижениями отметили прошедший год народы всех стран социализма. Особую радость и гордость у всего передового человечества вызывают успехи сотен миллионов трудящихся Китайской Народной Республики в строительстве новой жизни, в движении к коммунизму.

Исторические события, которыми ознаменовался этот год в странах Арабского Востока, красноречиво говорят о новом подъеме национально-освободительного движения, о дальнейшем распаде прогнившей колониальной системы. Миролюбивые народы дали резкий отпор агрессивным действиям империалистов, пытающихся остановить или задержать ход исторического развития. Все честные люди мира еще теснее сплотились, чтобы спасти человечество от новой войны, которую пытаются разжечь авантюристические элементы, влияющие на внешнюю политику западных держав.

Одновременно продолжают расти и шириться международные культурные связи, укрепление которых наглядно показывает, что народы мира стремятся к ликвидации «холодной войны», к обмену творческими ценностями во всех областях культуры. Достаточно вспомнить триумфальный успех Московского Художественного театра в ряде стран Европы и ансамбля народного танца СССР в США, широкий общественный резонанс Всемирной выставки в Брюсселе и огромный интерес к советскому павильону на этой выставке, состоявшиеся недавно встречи астрономов, архитекторов, кинематографистов, писателей разных стран и многие аналогичные факты, чтобы понять, насколько жизненны и плодотворны в наши дни идеи международного культурного сотрудничества.

Факты подобного рода, конечно, вовсе не свидетельствуют об ослаблении идеологической борьбы между миром капитализма и миром социализма. Наоборот, чем бо́льшие симпатии и признание завоевывают наша наука и художественная культура во всем мире, чем шире становится духовное общение между народами, тем яростнее атакуют нас реакционные силы, используя в своих пропагандистских целях газеты и радио, телевидение и кино, искусство и литературу, лженаучные «труды» в области философии и эстетики. По мере того как в мирном экономическом соревновании двух систем становится все более явным неизмеримое превосходство социалистического строя, буржуазная реакция усиливает свои злобные нападки на советский образ жизни, на высокие принципы нашей морали, нашей культуры. В этих нападках ей помогают ревизионисты различного толка, выступающие под личиной марксистов, а в действительности порвавшие с марксизмом-ленинизмом. Ясно, что в такой обстановке особенно важны сила и меткость нашего идеологического оружия, идейная четкость и художественная полноценность каждого произведения искусства, в частности каждого нашего фильма, обращенного, как известно, к поистине гигантской аудитории.

Советская кинематография пришла к 41-й годовщине Великого Октября с немалыми творческими достижениями. Она вправе гордиться многими фильмами, появившимися на экранах за последние месяцы. В этом году завершены, например, такие произведения киноискусства, как «Поэма о море» и монументальная трилогия «Тихий Дон». Высокую оценку зрителей получил ряд картин республиканских студий. Советские фильмы «Летят журавли», третья серия «Тихого Дона», «Дом, в котором я живу» заняли почетные места на международных конкурсах киноискусства в Канне, Карловых Варах и Брюсселе.

Сколь ни отрадны эти успехи, они не могут вызвать у нас чувства самоуспокоенности. Ленин говорил, что лучший способ отпраздновать годовщину великой революции — это сосредоточить внимание на нерешенных задачах. Если просмотреть фильмы этого года и познакомиться со сценарными портфелями студий, становится ясно, что по-

ворот нашего киноискусства к разработке важнейших тем современности, к сожалению, пока далеко не достаточен. Между тем смелое и новаторское в лучшем смысле слова, подлинно художническое решение таких тем, создание идейно и художественно значительных фильмов о сегодняшней действительности страны социализма, о людях наших дней — основная, главная творческая задача мастеров самого массового из искусств.

В 41-ю годовщину Великого Октября мы с благодарностью вспоминаем произведения киноискусства, рассказывающие новым поколениям о героических событиях прошлого, о славных революционных битвах, об истории борьбы за социализм. Несомненно, страницы истории послужат материалом еще для многих ярких и вдохновенных фильмов. Но еще более важно показать идеи Октября в действии, запечатлеть в художественных образах претворение этих идей в жизнь, раскрыть характеры наших современников, прокладывающих человечеству дорогу к коммунизму.

Советского зрителя не могут удовлетворить мелкотравчатые фильмы, где действие календарно происходит будто бы в наши дни, но где отсутствует главное — ощущение великих свершений народа-созидателя.

Жизнь властно требует создания многих и многих кинопроизведений о подлинных героях нашего времени, об их делах и думах, об их чувствах и мечтах.

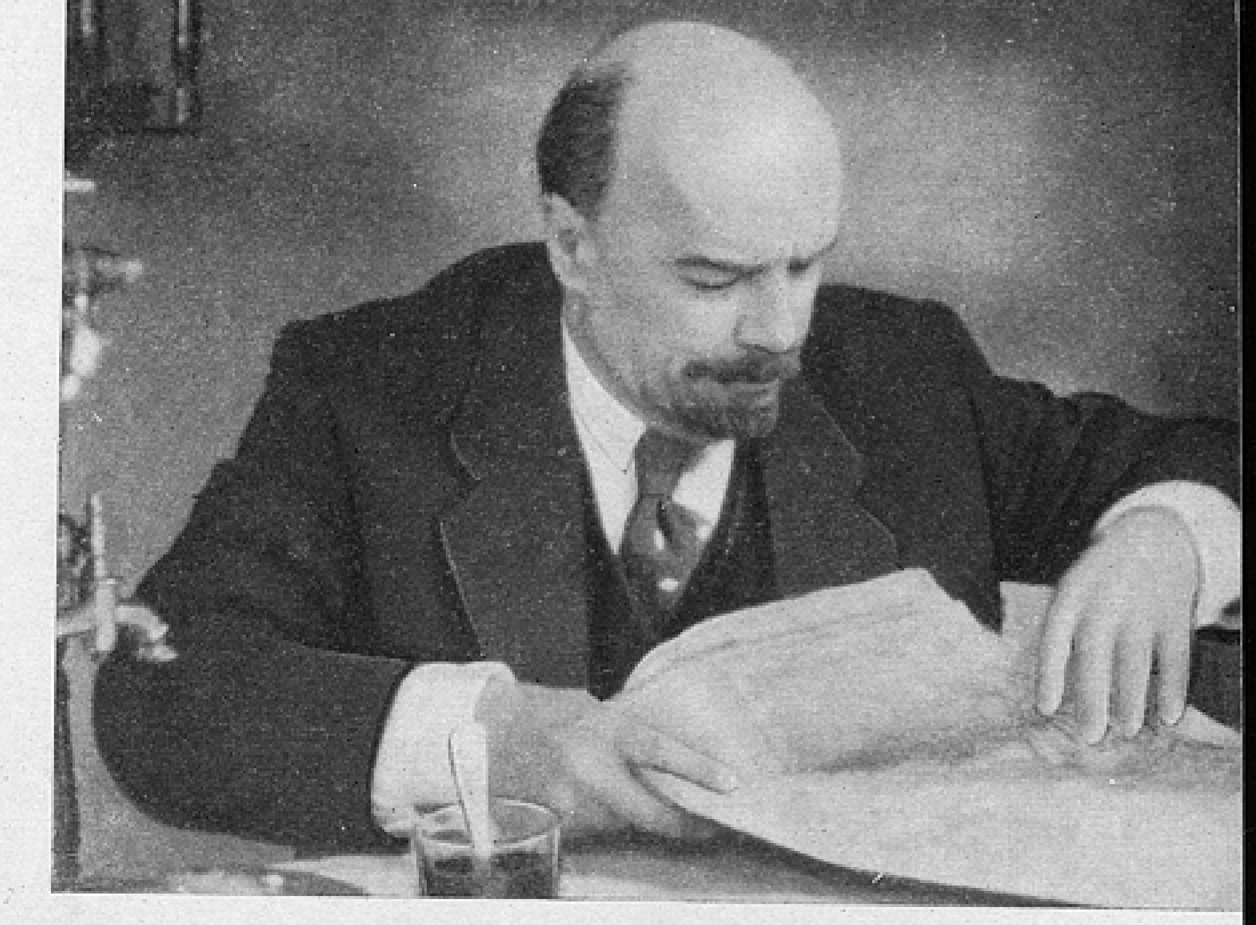
Показывая человека социалистического общества во всей его духовной красоте и силе, киноискусство обязано быть беспощадным ко всяческим стяжателям, «приобретателям», мещански ограниченным и своекорыстным людишкам, поддавшимся влиянию гнилой буржуазной морали. Типический для нашей действительности образ нового человека, отдающего свою силу, талант, умение, инициативу делу партии, делу народа, должен занять достойное место в нашем киноискусстве.

Особенно важно помнить об этих творческих задачах в канун осуществления новой программы великих работ, которую обсудит XXI съезд КПСС. Славное семилетие, в которое мы вступаем, будет решающим шагом нашей страны на пути к коммунизму. Советский народ, с энтузиазмом встретивший предначертания партии, готовится совершить новый рывок вперед, чтобы одержать победу в мирном экономическом соревновании с капиталистическими странами. Новые прекрасные горизонты открываются перед нашей социалистической Родиной. Нужно ли говорить, что в эти дни нет более важной и увлекательной темы для художника, чем тема творческого труда, составляющего главное содержание жизни советского человека!

Историческое семилетие, несомненно, найдет отражение в десятках и сотнях художественных, документальных, научных фильмов. Эти произведения должны не только запечатлеть новое в жизни страны, но и активно помогать осуществлению задач, стоящих перед советскими людьми. Можно не сомневаться в том, что, создавая такие произведения, и само киноискусство поднимется на новую, более высокую ступень.

Каждый кинематографист, если только он настоящий художник, а не бесталанный ремесленник, сейчас с особенной ясностью ощущает, как важно ему быть в самой гуще жизни, не отставать от действительности, идти в ногу с народом. Статья Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», приветствие ЦК КПСС Всесоюзной конференции работников кино указали мастерам кинематографии единственно верный путь к новым творческим достижениям. Пусть же ближайшие годы станут порой еще большего расцвета советского многонационального киноискусства, которое всегда было, есть и будет верным помощником партии, народа в строительстве коммунистического общества!

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА
«В ДНИ ОКТЯБРЯ»







«В ДНИ ОКТЯБРЯ»

«В ДНИ ОКТЯБРЯ»

«В ДНИ ОКТЯБРЯ»

Г. Товстоногов

РОЖДЕНИЕ НОВОГО МИРА

Глубокая петроградская осень. Глухая окраина настороженного города...

С поезда сходят двое: мужчина и женщина. Мы узнаем в них Ленина и Крупскую. Они идут по насыпи, то исчезая в вечерней полутьме, то вновь появляясь, освещенные зыбким светом редких фонарей.

Эти кадры возвращения Ильича из Финляндии, предпосланные фильму «В дни Октября», сразу же переносят зрителя в ту предгрозовую, напряженную обстановку, которая царила в Питере в канун революции.

Решенная в жанре исторической хроники, кинокартина привлекает своей простотой и правдивостью.

Здесь почти нет вымысла, почти все достоверно, документально, и в то же время это большое художественное произведение.

Авторы сценария С. Васильев и Н. Оттен отказались от ненужных в данном случае мудрствований в поисках сюжета. Они увидели всю полноту драматической коллизии в том богатейшем фактическом материале, который оставила нам Октябрьская революция, и не побоялись построить драматургию фильма на реальных исторических событиях гигантского масштаба. И они, эти события, мастерски воссозданные на экране, открывают перед зрителем одну из самых значительных страниц истории нашего народа, нашей партии.

Не всегда можно полностью оценить фильм по свежим впечатлениям. Чем монументальнее картина, тем больше требуется времени, чтобы осмыслить ее целиком и вынести свое окончательное суждение. Я пишу эти заметки сразу же по выходе из кинозала и хочу высказать отдельные мысли и чувства, которые возникли непосредственно на просмотре и взволновали меня.

Да, в канун сорок первой годовщины Советской власти я будто перенесся в октябрь 1917 года — такова неотразимая сила произведения, созданного съемочным коллективом во главе с режиссером-постановщиком С. Васильевым. Я увидел город и поверил, что это колыбель Октября. Я увидел людей и поверил, что именно они творили революцию.

Прекрасно распланированные режиссером, композиционно завершенные массовые сцены на натуре безукоризненно сняты оператором А. Дудко.

В кадрах на улицах Питера и особенно в эпизоде у Казанского собора ярко воплощен революционный дух, царивший в городе.

Массовки (в которых, по моим подсчетам, участвовало до пятисот человек) выразительно передают расстановку сил в канун революции.

Мы видим оголтелые толпы торгашей, мелких буржуа, контрреволюционно настроенных офицеров, ополчившихся против народа, против большевиков, против Ленина.

Но прежде всего мы видим могучие силы революции.

От стычки к стычке, от митинга к митингу эти силы растут и крепнут, готовясь к решительному штурму. Не дремлет и Временное правительство. Обстановка накаляется до предела.

И вот Ленин говорит: «Кризис назрел!» Приехав в Петроград, Владимир Ильич берет в свои руки подготовку к восстанию.

Я знал талантливых исполнителей роли Ленина — артистов Б. Щукина и М. Штрауха. Их мастерство очаровывает меня и сегодня. Ленин в фильме «В дни Октября» — другой. Образ вождя в этой кинокартине создан артистом В. Честноковым. Не берусь судить, чье мастерство выше. Однако можно с полной уверенностью сказать, что В. Честнокову удалось сместить привычные акценты в воплощении образа Ильича, дать новую трактовку роли. Если раньше мы видели фильмы, в которых в Ленине раскрывался прежде всего «самый человечный человек», то в новой картине сделана попытка показать прежде всего вождя революции.

В. Честноков выносит на первый план те важнейшие стороны характера Ильича, которые были присущи вождю мирового пролетариата: удивительную прозорливость, огромный талант организатора трудящихся масс, беспредельную любовь к народу и веру в его силы.

Отказавшись от фотографической, портретной точности, актер убеждает нас внутренним сходством, умением оживить и внутренне наполнить каждую речь, каждый поступок. Разнообразными тонкими оттенками оперирует артист.

Мы видим Ленина на историческом заседании ЦК партии. Ильич выдвигает и отстаивает требование о вооруженном восстании. Твердая убежденность, железная непримиримость, порой сарказм — вот оружие, которым борется Владимир Ильич против тех, кто пытается сорвать подготовку к восстанию.

А вот Ленин на II съезде Советов. Здесь его речь звучит мягче. В ней преобладают задушевные интонации. Ильич убеждает, он готов посоветоваться с делегатами от народа, готов выслушать любого из них.

В одной из сцен Ленин — дома, на квартире у Фофановой. С ним Надежда Константиновна Крупская. В. Честноков и тут находит соответствующие краски. В его исполнении образ не теряет бытовой достоверности. Глубокой сердечностью веет от Ильича, когда он вместе с Крупской сидит за столом и разливает чай. Артистка В. Бренер — исполнительница роли Крупской — помогает провести волнующую сцену, которая как бы дополняет, завершает образ Ильича.

Хочется отметить еще одну особенность фильма, связанную с образом Ленина.

Как правило, сюжет, построенный на художественном домысле, плохо вяжется с подлинными высказываниями исторических личностей. И наоборот, в документальных фильмах вымышленные реплики нестерпимо режут слух. Авторы кинокартины «В дни Октября» избежали этих опасностей.

Трудно с точностью определить, где звучат ленинские слова, а где В. Честноков говорит словами сценаристов. И все же мне совершенно ясно, что фильм в основном построен на подлинных выступлениях и речах Ленина. Такое решение сложной творческой задачи укрепило художественную ткань произведения, усилило его эмоциональное воздействие.

Впечатляюще показаны в фильме представители отживающего мира. Их целая галерея. Но в ней запоминается почти каждый портрет.

Фанфаронствующий Керенский, полный злобной энергии полковник Полковников, желчный и деятельный Савинков, толстый скептик Родзянко... Уже к тому времени, к октябрю 1917 года, это все «бывшие люди». Но они еще сильны. Нужны направляющая рука партии, героические усилия народа, чтобы сломить их.

Кинокамера переносит нас то в логово русского империализма, то в лагерь революции. Смена кадров помогает не упускать из виду ни действия врагов, ни подготовку народа к восстанию.

Мы становимся свидетелями тайных заговоров, которые готовятся в Зимнем, в кабинете командующего Петроградским военным округом, в Гатчине.

Мы участвуем в руководящих беседах Ленина с партийными и военными работниками, в стычке рабочих с министром Временного правительства, в диспутах, которые разгораются в солдатских казармах.

Мы с волнением следим за подготовкой к взятию Зимнего.

Особняком стоит в фильме фигура американского журналиста Джона Рида (артист А. Федоринов). Можно, вероятно, спорить о том, не слишком ли большое место отводится Риду в кинокартине. Лично мне кажется, что показать так подробно Рида было уместно, тем более что образ героического журналиста не выпадает из рамок исторической хроники. Больше того, он несет определенную художественную нагрузку. Рид — это зеркало, в котором отражается точка зрения на революцию прогрессивных людей зарубежных стран. Правда, Джон Рид зачастую произносит в фильме общеизвестные истины

о политическом положении в России. Но, во-первых, для него эти сентенции естественны, а во-вторых, они помогают молодым зрителям вспомнить сложное переплетение партий и группировок, существовавших перед революцией.

Несколько слов о том, что показалось в фильме менее удачным. Слабо, на мой взгляд, разработаны образы соратников Ленина. Возьмем ту же сцену заседания ЦК партии. Благодаря очень интересной панорамной съемке сцена получилась живой, волнующей. Не забудешь Ленина, отстаивающего свою историческую резолюцию! Убедительны портреты противников вооруженного восстания. Но как зазвучала бы вся сцена, если бы в той же мере были найдены характеристики всех остальных участников совещания. К сожалению, этого нет. Есть только большее или меньшее портретное сходство людей и... удивительная их пассивность. И это в тот ответственнейший момент, когда решался вопрос: быть или не быть революции!

Другой недостаток фильма я вижу в несколько беглом изображении рядовых представителей рабочего класса.

«Аврора» — символ революции, символ героизма балтийских моряков. Достаточно посвятить несколько кадров легендарному кораблю — и тему участия матросов в революции можно считать в какой-то мере раскрытой. Глубоко и подробно в картине освещена роль солдат в Октябре. Переход кольтистов на сторону народа, сцена в казарме Павловского полка — все это дает достаточное представление о революционном духе солдатских масс.

А вот рабочий класс не показан с необходимой художественной полнотой. Жаль, что в фильме мало эпизодов, отражающих роль питерского пролетариата в великих событиях.

Авторы кинокартины прекрасно чувствуют значение художественных деталей, умело пользуются живыми реалистическими штрихами.

Стоит вспомнить юнкерский караул у пустой рамы, в которой красовался раньше портрет царя, выразительные жесты Керенского, появление «Авроры» у Николаевского моста. Все это — настоящие художественные находки.

Но иногда в фильме появляются ненужные мелочи, выпадающие из жанра исторической хроники. Например, сама по себе сцена, где Фофанова ждет Ильича, не вызвала бы возражений в любом другом фильме. А здесь, в строгих рамках жанра, она кажется чересчур мелодраматичной, в конечном счете излишней.

Можно было бы назвать еще некоторые просчеты авторов картины. Но при всем этом мне представляется неоспоримым большое художественное и познавательное значение этого монументального кинопроизведения, вышедшего на экраны к 41-й годовщине Великого Октября.

«Поэма о море» Александра Довженко

Алексей Сурков

ГРАЖДАНСКАЯ ЛИРИКА

«Поэма о море», на мой взгляд,— принципиальное событие в развитии советской кинематографии.

Принципиальное потому что кино наше вернулось здесь к высокому стилю гражданской лирики, на время забытому и замусоренному мелкими бытовыми темочками, и потому, что от имени победно утверждаемого коммунизма фильм зло говорит о родимых пятнах капитализма в нашем существовании. Вот первое ощущение главных, принципиальных особенностей картины.

Я всю жизнь любил Довженко как художника, и мне радостно было ощутить его почерк в фильме. Удача постановщика этой картины Ю. Солнцевой состоит в том, что она сумела сохранить высокий стиль, который выделял А. П. Довженко среди остальных кинорежиссеров и делал его путь особым во всем процессе развития нашей кинематографии.

Чудесная, я бы сказал, крылатая, высокая патетика гражданской лирики, которую мы помним с самых первых картин Довженко— «Арсенала», «Земли», «Щорса» — до его последних работ, сохранилась и здесь: сохранился тот широкий мазок, которым Александр Петрович писал на экране, сохранилась и сила слова, которая идет от сердца художника.

Я. Варшавский

ДУША СОВРЕМЕННИКА

Когда в зале вспыхнул свет, на глазах многих зрителей поблескивали слезы. Но ведь в фильме никто не умер, не произошло каких-нибудь умилительных событий. Почему же слезы?

Их вызвал высокий строй чувств художника, высокая поэзия любви к жизни, к тебе, современник. Довженко говорил с тобой о тебе самом, о твоем поколении, и привычное стало для тебя новым, только что пережитым. Ты прикоснулся к прекрасной душе, отзывавшейся на все волнения современности, и не хочешь расставаться с ней, когда экран погас.

И, конечно, тебя взволновала история создания этого фильма — «Поэма о море». Она в высшей степени драматична, как сценарии самого Довженко.

Представим себе коллизию, возникшую в день смерти Циолковского, или Павлова, или Довженко. Большой мыслитель начал, но не успел закончить главное дело своей жизни — помешала смерть. Тогда товарищи, вместе с которыми он начинал задуманное дело, решили довести его до конца.

Но можно ли скромными силами сделать то, чего не сделал гениальный человек? Кто сильнее — жизнь, воплощенная в гениальной мысли, или самая обыкновенная физиологическая смерть?

Мы знаем теперь, что коллектив может победить смерть, может продлить жизнь гениального человека — иначе не летал бы спутник над нами.

Вот сюжет из разряда тех, которые увлекали Александра Петровича Довженко, потому что есть в нем приметы нашего, именно нашего советского времени и общечеловеческий мотив борьбы жизни и смерти. Сюжеты меньшего размаха он интересными не считал.

Жизнь большого художника часто «похожа», если так можно выразиться, на его произведения. Довженко показывает нам свой фильм через два года после кончины. В первом титре сказано: «Автор фильма Александр Довженко»,

и никто не упрекает съемочный коллектив в мистицизме. Довженко похож сегодня и на Тимоша из «Арсенала», перешагнувшего через собственную гибель, и на Ивана Орлюка из «Повести пламенных лет», не умеющего умирать, и на Мичурина, продолжающего жить в том, что им сделано, начато, задумано.

Товарищи покойного мастера, осуществившие его замысел, вправе чувствовать себя людьми, одолевшими самый страшный закон природы.

Огромного уважения и благодарности заслуживает творческий труд режиссера-постановщика Юлии Солнцевой, верно и талантливо осуществившей то, о чем мечтал Довженко в последние годы жизни.

Думается, что товарищи Довженко нашли силы для творческого подвига не только в верности памяти любимого художника, но и прежде всего в той идее, которая воплощена в его кинопоэме. Она удержала в строю, заставила действовать Юлию Солнцеву, Бориса Андреева, Бориса Ливанова, Гавриила Егиазарова, Леонида Пчелкина, Александра Борисова, Ивана Пластинкина, Гавриила Попова и других сподвижников Довженко, вместе составляющих то, что так прозаично именуется «съемочной группой».

В чем эта идея?

ТОЧКА НАБЛЮДЕНИЯ

Самые привычные явления жизни — вы каждый день встречаетесь с ними — превращаются в этом фильме в явления искусства; шофер самосвала, штукатур, зоотехник становятся героями лирической и эпической поэмы; подъемный кран, грузовик, скрепер обретают поэтические качества.

Многое удивляет в этом фильме зрителя, а прежде всего то, как громко звучат в нем голоса живой, сегодняшней жизни. С первых же минут... «Война будет?» — спрашивает председатель колхоза Савва Зарудный генерала Федорченко. Вопрос звучит так — не правда ли? — словно его срочно записали на фонограмму накануне кинопремьеры. Фильм говорит с вами о том, о чем вы сами говорили сегодня на работе, дома, на улице. О строительстве гигантского водохранилища. Об угрозе войны. Об улучшении условий нашей жизни.

Почему у хороших родителей вырастают никчемные дети? Почему колхозная молодежь уходит в город? Почему так неинтересна сельская архитектура? У одного из безымянных персонажей фильма — его играет Юрий Тимошенко — вся роль состоит из бесконечных «почему». Не меньше, чем стихи Маяковского, фильм Довженко пестрит публицистическими злободневностями, словно страница хорошей газеты.

Внимательно прислушавшись к довженковским «почему», мы заметим, что они в самой простейшей форме выражают потребность автора понять свое время, распознать все, что скрыто под покровом будничных радостей и огорчений. Необыкновенно внимательно, как Мичурин в строение расте-

Алексей Сурков.

Кстати, я впервые услышал такой «выпуклый» звук, которым человек с экрана будто бы прямо в сердце тебе говорит, прямо в сердце тебе поет.

Звук на редкость соответствует масштабу зрительного образа, создаваемого в картине.

Мне хочется все-таки сделать некоторые критические замечания.

Во-первых, по поводу комбинированных съемок. Часть этих съемок несколько портит общий почерк картины.

Некоторые кадры, видимо, задуманные как символические, не получились.

Второе. В картине все народные образы по-настоящему эпичны. Это тот высокий стиль, который так превосходно, так талантливо звучит в партии Бориса Андреева. Это музыка. Я подчеркиваю: не в роли, а именно в партии Андреева. Этот высокий стиль характерен и для всех народных сцен, которые в фильме безраздельно сливаются с морем, с чудесными зорями электросварки на сложных конструкциях, с ночным и дневным украинским небом... А вот представители интеллигенции выглядят в картине несколько скованными. И этот недостаток очень заметен.

В целом же удача фильма огромна.

В картине сказано много жестких слов не только по адресу отдельных пошляков, но и по поводу более широких явлений. И потому, что они сказаны бойцом передового отряда, а не обывателем, плетущимся где-то в хвосте,—это зовет вперед. Это принципиально важно. В фильме есть глубокое внутреннее слияние высокой жизнеутверждающей патетики со здоровой злостью человека, который не мирится с тем, что у него где-то под ногами еще осталась грязь.

Мне особенно приятна победа, одержанная съемочным коллективом, еще и потому, что я знаком с историей возникновения картины.

Алексей Сурков:

Радостно, что люди пробились сквозь теснины многих сложностей и препятствий и вышли победителями в самом благородном смысле этого слова. И, конечно, горько, что уже приходится поднимать глаза на высоту гранитного пьедестала, чтобы сказать все, что я сказал в адрес Александра Петровича Довженко. Было бы лучше, если бы все это можно было сказать еще тогда, когда большой художник ходил по обыкновенной теплой земле, как наш товарищ и современник.

Сергей Герасимов

ВОПРЕКИ КАНОНАМ

Многие годы знал я Александра Петровича Довженко и наслаждался беседами с ним. И в том, что я увидел и услышал во время просмотра «Поэмы о море», я без труда обнаружил мысли, которые он высказывал при разных встречах с той последовательностью, с какой, естественно, мыслит художник-гражданин в течение всей своей жизни.

В «Поэме о море» —то движение сердца и ума, которое характерно для человека такого масштаба, каким был и остался для нас навеки Александр Петрович.

Каждая сцена фильма, каждое слово, произнесенное с экрана, каждый образ наполнены высокой человеческой страстью, проникнуты убежденностью в том, что мир должен строиться по высоким гуманистическим законам, о каких говорит здесь автор. И это главное в картине. К ней нужно подходить прежде всего с этих позиций, потому что, если искать в фильме обычных для художественного произведения канонов, естественно, встретится масса своеобразных трудностей.

ний, вглядывается автор фильма в сегодняшние труды, быт, нравы, интересы своего народа, чтобы «добраться до корня». Вот что означают эти «почему», то добродушные, то сердитые, и всегда по-хозяйски требовательные.

Требователен и тот бывалый колхозник, которого играет Тимошенко, и великий работяга, добряк Кравчина, кочующий из одного довженковского сценария в другой, и старая труженица Домаха Шиян, желающая точно знать, что за блага она получит от будущего моря — ведь оно затопит ее родную хату; очень требователен к людям генерал Игнат Федорченко, много своей и чужой крови проливший за родную землю и потому ненавидящий все, что ее грязнит; и Савва Зарудный, не пожалевший для общего дела «ни бога, ни черта, ни загробной жизни, ни персонального запаса хлеба»; у всех у них нешуточные требования к жизни, потому что они — люди социалистического государства и сознают, ощущают это всем существом.

Требователен их главный представитель в фильме, у которого нет имени. Это — лицо от автора или сам автор поэмы. Артист М. Романов стремится сделать его и внешне (без помощи грима) и духовно похожим на Александра Петровича Довженко. Автор, или, как его именуют в фильме, «профессор», с величайшим интересом знакомится с людьми гидростроительства и колхоза, постигает их характеры, входит в круг их будничных забот и больших надежд.

Он увидел здесь людей, строящих коммунизм с вдохновением, волнением, святой верой в то, что все лучшее, что только суждено узнать человеку, непременно сбудется. Строя гидроузел, выращивая урожай, сооружая города, они воспитывают новых людей, утверждают новые человеческие отношения.

Он встретился с людьми-творцами и людьми-хищниками, узнал, как одни скромно и верно служат коммунизму, не произнося при этом ни единого красивого слова, как другие присваивают эти слова и вместе с ними чужую доблесть; он услышал настоящий гимн жизни от могучего труженика Ивана Кравчины и «не хочу жить» от Катерины Зарудной, только что узнавшей первую любовь и первое горе. И он, автор поэмы, не счел нужным утаивать от зрителя даже такое страшное признание.

Чего же больше он узнал — хорошего или плохого?

Автор не успокаивает вас умеренным сопоставлением светлого и темного. Он не говорит вам, что, мол, с одной стороны, мы видим народ, создающий море, то есть счастье, а с другой — подлую тварь Валерия Голика и еще коекаких людишек в этом роде. Нет, он отвечает иначе: ничтожнейший Голик может убить своей подлостью Катерину Зарудную, ее отца Савву, «бога механизации» Грекова, а, значит, — нанести тяжкий урон не только силе народа, но и его чувству справедливости, его гордости. А потому он зовет нас не считать голиков, а страстно ненавидеть их, сколько бы их ни было. Арифметика тут неуместна.

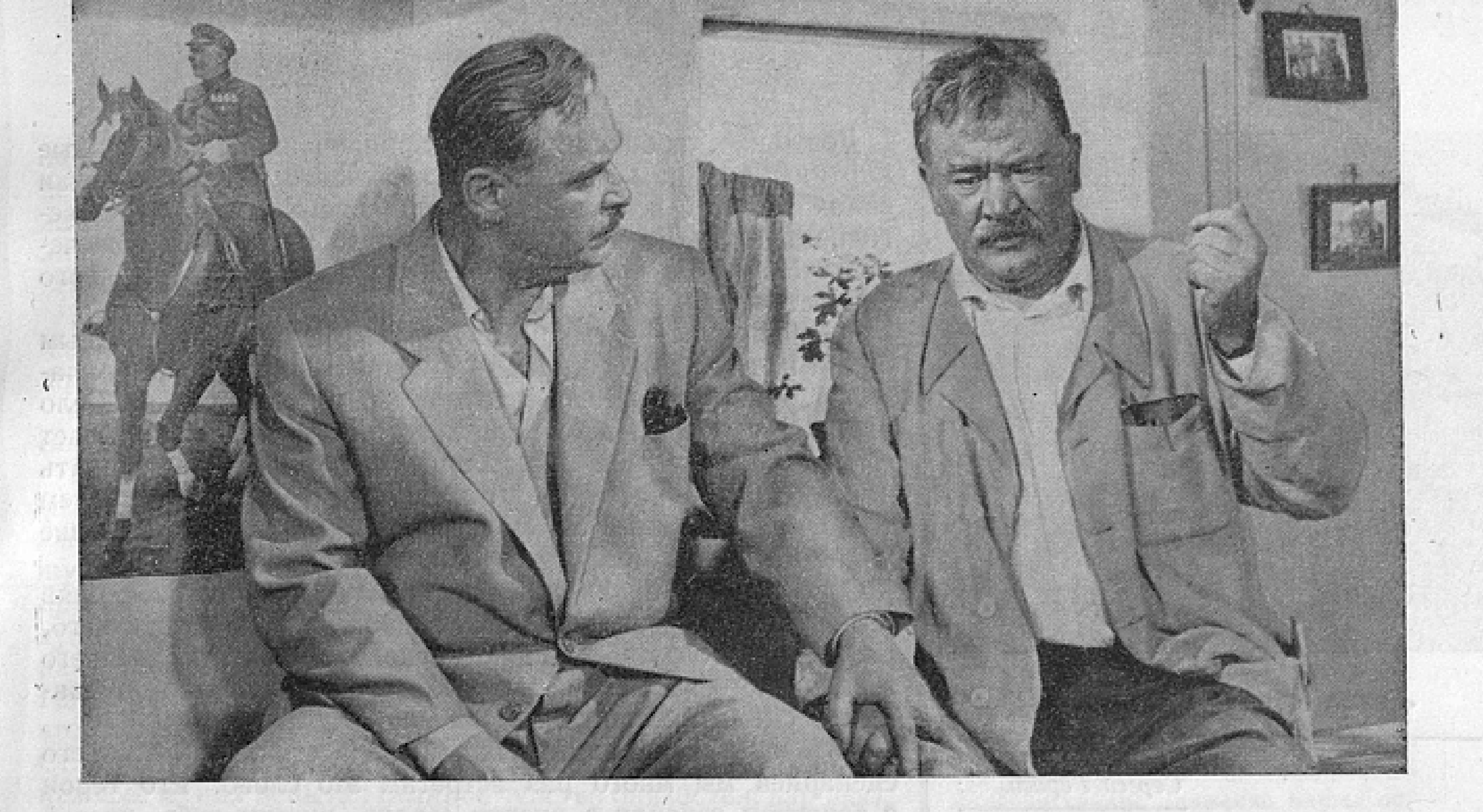
Голик, бросивший Валю с ребенком, бросает и Катерину, чтобы жениться на дочери главного механизатора строительства инженера Грекова.

«ПОЭМА О МОРЕ»

«ПОЭМА О МОРЕ»

«ПОЭМА О МОРЕ»

«ПОЭМА О МОРЕ»



«ПОЭМА О МОРЕ»

Вы видите, как зло, творимое Голиком, впивается в сердце инженера Грекова, и как раз в ту минуту, когда он руководит работами. «Я заболел внезапно, — говорит он собеседнику по телефону. — Сейчас ворвалось в мою жизнь что-то такое... Нет, не инфаркт... Я вешаю трубку, простите...». Вот неожиданный поворот так называемой «бытовой темы»! Обратите внимание: ведь Валерий Голик — наш старый знакомый! Мы знаем его не только, так сказать, непосредственно, но и по произведениям искусства, в частности кинематографии. Это же хорошо всем известный герой так называемых бытовых фильмов!

Довженко не любил подобные фильмы. Недавно один из них, совсем свеженький, вышел на экраны. Мне довелось перед просмотром прочитать сценарий этого фильма. В нем описывался обычного типа семейный конфликт, причем жена изгоняла из дому своего молодого мужа, потому что он хам, бессердечная тварь. Развязка фильма оказалась иной. Очевидно, режиссеры или редакторы решили, что в целях укрепления советской семьи надо примирить жену с мужем. Так они и сделали. Теперь оскорбленная и униженная жена великодушно прощает в фильме своего деспота—«в целях»!

Надо сказать, что Довженко явно метил не только в доподлинно жизненных, но и в кинематографических валериков и издевался над ними, когда давал своему персонажу такой внутренний монолог: «Ну почему я такой, почему? Ай-ай-ай!.. Хотя нет, подождите, главное ведь не в этом... Да, я, конечно, аморален. Но что моя аморальность? Ничто. Капля в море». Валерик снисходителен к себе. Авторы многих бытовых фильмов также снисходительны к нему.

Сергей Герасимов:

Довженко был человеком, ищущим прежде всего правду в жизни, и этим духом поиска правды в очень сложных условиях строительства нового мира, утверждения нового, социалистического гуманизма проникнут фильм.

В старые мерки и представления все это не вложишь, они трещат по швам...

Говоря об исполнении ролей, нельзя особо не сказать о двух совершенно блистательных исполнителях (я сознательно не говорю—об «актерах», так как это слово здесь не подходит), создавших замечательные образы «представителей нового века», как говорил Довженко,—о Г. Коврове, который играет старика-отца, и Б. Андрееве, который играет председателя колхоза. Вот два образа, которые мне кажутся эталонами актерской работы.

Произнося слова фильма, нужно глубоко продумать их для того, чтобы верно произнести сказанное Довженко. И Ковров и Андреев поразительно «сочувствуют» мыслям Довженко.



«ПОЭМА О МОРЕ»

Сергей Герасимов:

Они на редкость естественны в создаваемых ими образах, так как полностью разделяют идеи автора, его человеческие страсти.

Те актеры, которые этого не поняли, а такие тоже есть в картине, несколько обескровили довженковскую мысль, ослабили ее. Мне кажется, что на этом фильме нужно учить, как нельзя превращать свое дело в холодное ремесло.

Довженко возвышен в своих мыслях, чувствах. Это хорошо понимала Ю. Солнцева как постановщик картины и верный друг А. П. Довженко, это ощутил и Г. Егиазаров, почувствовавший все тонкости образного языка Довженко.

И широкие планы Днепра, и картины деревенской жизни, и поразительные сцены, когда рождается ребенок,—с этой чисто украинской национальной патетикой, которая отнюдь не выдумана,—все это по-настоящему возвышенно и значительно.

«Поэма о море» оставляет огромное впечатление. Фильм вдруг озаряет вас таким светом мудрости, покоряет страстным желанием человека улучшить окружающий его мир, истребить в нем мелкое, нечистое!

Святое дело делается!

Довженко, любивший рисовать широчайшие, обобщенные картины бытия, всегда искал абсолютно реальные связи своих героев с волнениями сегодняшнего дня. И через сегодняшнее лежит его путь к тому, что называется общечеловеческим, без чего не было и не может быть большого искусства.

«Ненавижу!..—гремит Савва и взмахивает громадным бичом над головой Голика. — Двадцать пять лет не покладал я рук. Здесь все полито моим потом и кровью... Село родное стер с лица земли для нового моря... Кто закрывает мне радость труда?.. Ты. Если мы можем такое учинять друг другу — растлить, оклеветать, унизить, — зачем тогда нам это море? Зачем нам новые моря, если в душе у нас не волны морские, а болотная гниль?»

Совершенно правильно поступила режиссура, сняв (с помощью инфраэкрана) этот эпизод на фоне бушующего, разгневанного моря, словно одно из событий древнего героического эпоса. Именно так ощущает масштаб описанных в сценарии событий Довженко.

Он очень любит слово «чистый». На страницах всех его сценариев мы много раз встретим это слово. Его герои с трепетом говорят о чистом сердце, чистом небе, чистой совести, чистой жизни. Именно поэтому они немедленно и очень остро реагируют на все нечистое. Они не белоручки, не ханжи, они не делают вид, будто не замечают грязи. Нет, они с неукротимой яростью набрасываются на все дрянное, как Зарудный — пусть в мыслях своих — с бичом на Голика.

Довженко восторженно любит жизнь и именно поэтому остро реагирует на все, что враждебно жизни. Он шутливо заметил в «Повести пламенных лет» о любимом своем герое, солдате Иване Орлюке, не знающем покоя от ненависти к врагу: «У него драматическое мироощущение». О самом Довженко можно сказать так: он страстно любил жизнь, ненавидел все враждебное ей, и это сделало его драматургом.

В самом деле, идиллическое мироощущение противопоказано этой профессии. Отзываясь на все противоречия жизни, на борьбу высокого и низкого, старого и нового, прекрасного и уродливого, растущего и умирающего, Довженко развивал в своих кинопоэмах не один, как это повелось в последнее время в драматургии, а множество конфликтов. Среди них и громадные—например, борьба с жестокой засухой, ведущей наступление на степи юга,—и сугубо преходящие. Один из главных конфликтов «Поэмы о море» можно обозначить так: я свято верю в будущее, иду за партией, строю коммунизм, а всякая дрянь мне мешает. Этим конфликтом «болеют» и Зарудный и оба Федорченки —Игнат и Максим. Игнат потрясен тем, что в его собственной семье завелось мещанство, а он — батрак, солдат, трижды ненавидящий старый мир, — проглядел! А вот старый Максим, плотник по профессии, художник по складу ума, воин по призванию, готов обрушить самые страшные кары на людей, не понимающих красоты.

Максим Федорченко не одинок в своем конфликте с людьми такого рода. Вот разновидность того же конфликта. Живут

на свете два мальчика — Алик и Михайлик. Для Алика нет никаких тайн, ничего неведомого и прекрасного в окружающем мире. А Михайлик — стоит ему только взобраться на скифский курган и закрыть глаза — видит, как древние всадники хоронят своего степного царя...

Этот мальчик, подобно его земляку Александру Довженко, умеет видеть сквозь века — он наделен богатым поэтическим воображением.

Совсем другого рода драма разворачивается на втором плане поэмы...

В «Автобиографии» Довженко писал: «Во всех моих фильмах есть расставание. Герои прощаются, спешат уйти далеко вперед, в другую жизнь — неизвестную, но влекущую, лучшую». С той минуты, когда юный Сашко Довженко прощался у родного дома со своей матерью, зазвучала в его душе поэзия расставания. В последнем его фильме эта тема разработана так широко, как, пожалуй, ни в одном другом. Новое море зальет прошлое, надо проститься с ним — ради этого Зарудный созвал односельчан со всех концов страны. Оглянувшись на прошлое, простившись с отчим домом, каждый из них испытал великое чувство близости с народом, с его судьбой, вековыми надеждами и печалями.

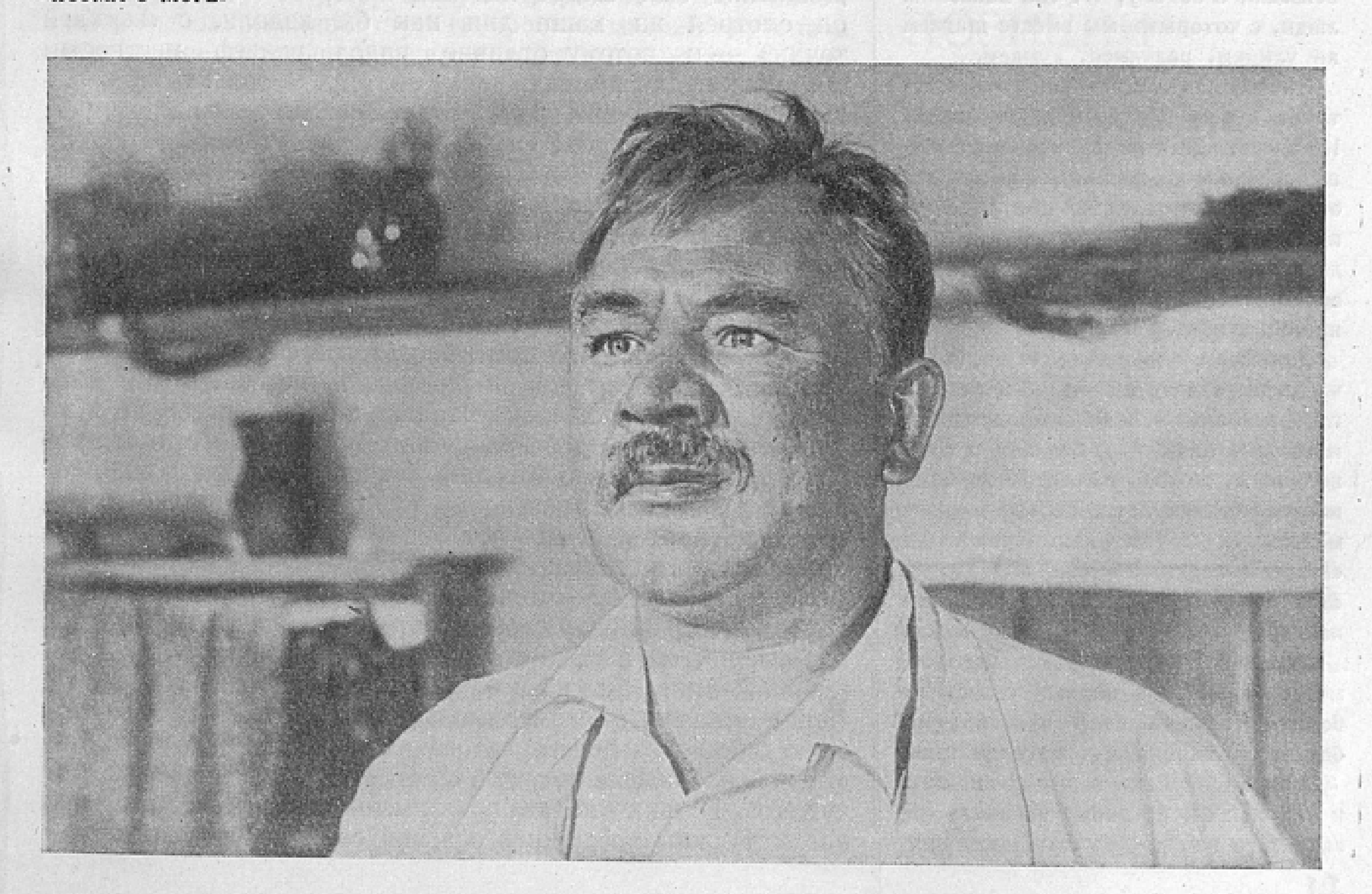
Какие же чувства несет фильм своему зрителю? Идиллическую грусть, мечтательную рефлексию? Ничуть не бы-

Николай Тихонов

ДА, ЭТО ПОЭМА

Дважды смотрел я фильм «Поэма о море» и оба раза испытывал какое-то особенное волнение. Это, конечно, поэма! Поэма, представляющая собой монолог автора, несмотря на присутствие огромного количества действующих лиц. Это монолог, какого мы в кинематографии не знали. Он напоминает лучшие поэмы Маяковского. Монолог, где человек может свободно перейти от себя, от собственного «я» к ощущению всего мироздания. Это «наслаждение и роскошь ума», как говорил Белинский о литературе. «И сердца» — добавляю я от себя. Действительно, Довженко нашел образы, которые выра ают историю народа, и судьбы людей, и высокое назначение искусства...

«ПОЭМА О МОРЕ»



Николай Тихонов:

Простой, на первый взгляд, человек, крестьянин-колхозник, может быть, до сих пор полуграмотный, действующий в фильме, в то же время великолепно сознает, во имя чего он перенес великие испытания, во имя чего трудится, куда лежит его путь,—и это делает его могучим человеком.

Герои картины—люди, делающие историю с ясным ощущением того, что любая высота им по плечу.

«Поэма о море» —это поэма о советской эпохе, о богатстве души советских людей.

Я смотрел много широкоэкранных фильмов—советских и зарубежных—и часто мне думалось, что экран для них велик. А на этот раз он казался узким, и я ловил себя на том, что ищу его продолжение где-то рядом—так широко взята автором фильма жизнь. Не потому, что мы увидели необозримые просторы моря, широкие пейзажи, а потому, что так показаны люди, с которыми мы вместе шагаем по улицам, радуемся, думаем...

Ничего нет легче—показать контраст между деревней и техникой. Но здесь, когда вы видите современные, большие машины, возникает ощущение, что сделаны они людьми, которые выросли тут, в этой же деревне. И уже в этом чувствуются огромные сдвиги, что произошли в нашей стране.

Поражает, что в течение полутора часов вы видите на экране и первые годы революции, и коллективизацию, и годы войны, и нигде нет и тени неправды, ложной иллюстративности или искусственности. Но это—в возможностях поэта. Так Пушкин в «Медном всаднике» сближал эпохи, сталкивал громадные исторические пласты.

Фильм создан мастерами, которые могут говорить в полный голос, не боясь обнажить свои чувства, не боясь, что их упрекнут в декламации.

Можно спорить, в каких местах и как мог бы по-иному показать на экране то или другое сам Довженко.

вало. Зритель непременно ощущает в себе прилив чувств, умножающих его силы, пусть Валерик не стерт с лица земли и Зарудный не увидел конца своим заботам и спорам, и вообще никто из героев фильма не причалил к тихой гавани на берегу нового моря. Оно создано, это новое море, но получилось оно бурным, с характером, и, пожалуй, напрасно не показали Ю. Солнцева и Г. Егиазаров в заключительных кадрах, как мчит оно свои быстрые, неспокойные волны (об этих волнах, если уж быть точным, автор упомянул в последних строках «Поэмы»).

Каким же образом подымает, окрыляет зрителей Довженко? Мажорный «эмоциональный итог» его фильма оказывается неожиданным для многих кинематографистов, полагающих, что счастливых улыбок в зале будет тем больше, чем больше их на экране...

Все дело в «точке наблюдения».

Оператор часто пользуется в этом фильме «верхними точками». Вот так же — с высоты, открывающей необъятные горизонты, — смотрел Довженко на жизнь и зрителей своих приучал к такому же трудному, но прекрасному ракурсу.

Многие художники искренне хотят, но не умеют показать современность. Нужна дистанция, говорят они, дистанция между событием и художником. Да, на изображаемые события надо взглянуть как бы издали, но прошагать эту дистанцию нужно не ногами, а поэтическим воображением. Довженко был щедро наделен «историческим чувством», он смотрел на наши дни как бы издали, с «верхней точки», — и потому отлично видел рельеф местности. Он никак не мог принять кочку за гору. Человеку, полагающему, что перед ним крутая гора, Довженко сигнализирует: это только пригорок! Он показывает зрителю, где кочка, где горная цепь.

Довженко часто «смещает» действие во времени: Федорченко видит чумацкие возы, толпы батраков на украинских шляхах; гитлеровские танки утюжат пшеничные поля, по которым Федорченко идет в родное село к отцу; деревенский мальчишка видит скифского коня, мчащегося по степи. Это совсем не то, что часто вводится в фильмы под видом «снов», «воспоминаний» и прочих наплывов. Это — свободное движение камеры не только в пространстве, но и во времени, и оно потребовалось автору для того, чтобы привить зрителю чувство истории, умение посмотреть на прошлое с позиций настоящего, на настоящее с позиций будущего. Довженко учит нас пользоваться хорошо выбранной «точкой наблюдения».

Это выражение — «точка наблюдения» — принадлежит Горькому. Сравнивая свое, писательское, и ленинское знание жизни, он писал, что грубо-эмпирически знал жизнь лучше Ленина, был как будто опытнее его, а все-таки Ленин «оказался неизмеримо глубже и лучше знающим русскую действительность», потому что обладал более высокой «точкой наблюдения», умел «смотреть на настоящее из будущего». Горький полагал: «...именно эта высота, это умение и должны послужить основой социалистического реа-



«ПОЭМА О МОРЕ»

лизма». Чудесные слова, помогающие художнику занять подобающее ему место в обществе и найти единственно верный ключ к решению такой труднейшей проблемы, как соотношение светлого и темного в художественном произведении. Это ведь действительно трудная проблема. Самая аккуратная, осторожная дозировка положительного и отрицательного ни к чему хорошему не приводит, если художник лишен революционной страсти, раскрывающей ему глаза на истинное соотношение сил в действительности. Она-то и поднимает художника на высокую «точку наблюдения».

Довженко горячо зовет зрителя всмотреться в жизнь, понять ее и сильнее любить — в этом патетика фильма. В этом фильм родствен лучшим произведениям Всеволода Вишневского, который намеренно сталкивал прошедшее с будущим и устами Старшины из «Оптимистической трагедии» звал зрителя «подумать, постигнуть, что же, в сущности, для нас борьба и смерть...». Маяковский изобрел в «Бане» «машину времени», чтобы человек из будущего — Фосфорическая женщина явилась к гражданам настоящего времени и сказала им: «Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел... За вашей работой вам некогда отойти и полюбоваться собой, но я рада сказать вам о вашем величии».

А вот голос автора «Поэмы о море»: «Пусть же каждый из вас подумает, зачем он родился на свет в это великое время... Никогда и ничего я, кажется, так не желал, как здесь, на этом берегу, в эту минуту: чтоб все, что было в нашей необыкновенной жизни, — победы, трудности, многолетние лишения, титанические взлеты, самоограничение вольное и невольное, и следы холода и зноя, и крови, пролитой в гигантской войне, даже неправильности и ошибки с их тягчайшими последствиями, которые всегда сопутствовали судьбам великих первоначинателей, — даже и они чтоб предстали на экране в небудничном свете, как знаки победы».

Николай Тихонов:

Но коллектив, руководимый Ю. Солнцевой, успешно справился со своей задачей. Он передал главное в изумительных замыслах Довженко, и потому он имел право поставить в титрах: «Автор фильма А. Довженко».

Вот почему надо отдать должное создателям этого фильма. Они прониклись огромной ответственностью за судьбу сценария, оставленного Довженко, и взялись за громадный труд не просто для того, чтобы одним фильмом стало больше. Благодаря их усилиям фильм прозвучал так, что можно сказать—это создано Александром Довженко.

Сделано огромное и нужное для советского искусства дело.

Г. Александров

С ПЕРЕДОВОЙ ПОЗИЦИИ

После просмотра «Поэмы о море» я испытываю светлое чувство.

Дух А. П. Довженко, художника, который всегда стоял на передовых позициях современности, выражен в этой картине с яркой силой.

В сценарии была заложена высокая мысль о красоте и величии сегодняшнего дня, советского человека, о значении нашего труда и содержании нашей жизни—поэтому тема и сущность фильма по-настоящему современны.

Уровень мысли картины находится на высоте, к какой всем нам надо стремиться.

В работе коллектива, который возглавляла Ю. Солнцева, творческая манера А. П. Довженко, его восприятие мира переданы в самых различных элементах: и в подборе исполнителей, и в актерской игре, и в композиции кадра, и в музыке...

Стоит вспомнить и другое. Постановка «Поэмы о море» поначалу вызывала много сомнений, известное недоверие, даже сопротивление. Но коллектив преодолел все трудности.

Мне приходилось слышать мнения, что это бессюжетный фильм, что в нем нет фабулы. Однако мне кажется, что такая форма, в которой сделана картина, имеет полное право на существование. Кинопоэма должна стать одним из распространенных жанров нашего искусства.

В фильме есть длинноты, отдельные затяжки, неточности темпа. Но это мелочи. А в целом «Поэма о море» —замечательная, вдохновенная работа.

Леонид Соболев

БЕССМЕРТНЫЙ, СЧАСТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК

Наверное, все нужно было делать по правилам: еще раз просмотреть взволновавший тебя фильм, внимательно прочесть сценарий, деловито припомнить его образы, реплики, сюжетные ходы, режиссерские находки, то есть все те детали, которые слились и растворились в покоряющем девятом вале чувств, нахлынувших на тебя в течение первого и единственного знакомства с картиной «Поэма о море»,—тех полутора часов, когда ты сидел в зале один на один с замыслом автора, без могучей поддержки зрителей, предоставленный самому себе, не защищенный твердой броней установлений «официального просмотра». Но мне хочется рассказать об этом удивительном фильме именно после первого впечатления, того, которое получат миллионы советских зрителей.

Желание Довженко осуществилось — в его последнем фильме мы увидели не отдельные штрихи нашей жизни, а широкую, крупную картину времени. В ней воплощена огромная любовь художника к советской современности. В ней раскрылась душа современника.

Это фильм требовательный: подобно его героям Савве Зарудному, Игнату и Максиму Федорченко, Ивану Кравчине, он не хочет мириться с дрянным в жизни, но и не прощает очернения жизни. Он требует от зрителя широкого взгляда на действительность, крепкой воли и верной любви к стране социализма — это и есть главная идея лирической, трагедийной, сатирической и патетической «Поэмы о море».

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ «НЕЛЬЗЯ»

«Не хочу жить», — тихо говорит Катерина Зарудная, оскорбленная Голиком. Высокий берег Днепра. Ночь, никто не видит ее отчаяния... И вот Катерина — в гробу, отец и друзья прощаются с ней. Вы, зритель, пережили смерть Катерины как вполне реальную драматическую ситуацию, то есть еще сильнее возненавидели Голика, а ваше сочувствие к Зарудному еще больше возросло.

Но что происходит дальше? Товарищи обсуждают где-то в конторе преступление Голика, и сюда, в контору, входит живая, невредимая, грустная Катерина.

Другой эпизод. Зарудный явился в кабинет прораба, для того чтобы объясниться с Голиком. Секретарша просит его обождать. Зарудный ждет, и в это время на экране возникает эпизод расправы с Голиком. Затем выясняется, что Зарудный не заметил, как Голик вышел из кабинета,— расправа состоялась только в его воображении.

Итак, Катерина не бросилась в Днепр, а ее отец не избил Голика.

В этих и некоторых других эпизодах фильм показывает то, чего не было, но то, что могло бы произойти, если бы...

Но что значит «если бы»? Ведь все остальное происходящее в фильме — тоже плод авторской фантазии. Автор как бы сопоставляет различные варианты развития сюжета, предлагает вам подумать — какой вариант ближе к жизни.

Такого рода приемы много раз применялись в литературе, реже в театре, очень редко в кинематографии; здесь они считаются приемлемыми только при наличии привычной бытовой мотивировки — «ей снится» или «ему кажется». Но Довженко не хочет прибегать к такой мотивировке. Он желает, пользуясь исконными правами поэта, свободно сопоставлять то, что было, и то, что могло быть; это нужно ему для того, чтобы охватить жизнь полнее, с разных сторон, в различных проявлениях; он позволяет Зарудному отхлестать Голика для того, чтобы дать выход и своему и нашему гневу. Такой прием Довженко ни в коей мере не считает формальной изощренностью, потому что хорошо знает природу народной поэзии, сказочных, древнеэпических образов.

Однако уже при первой публикации «Поэмы о море» такие приемы строения сценария вызывали возражения.

Многие кинематографисты говорили, что в киноискусстве применять столь условные приемы нельзя.

Надо заметить, что самое молодое искусство уже успело накопить множество «нельзя».

Один режиссер собирался снимать фильм-балет с участием прославленной балерины. Режиссер был недоволен балериной — она не хотела сниматься на натуре.

— А зачем вам натура? — говорили мы режиссеру с удивлением. — Ведь вы должны снимать классический балет! Обойдетесь без натуры.

— Нельзя, — отвечал режиссер. — Балет интересует пять или десять процентов зрителей, а массовый зритель хочет видеть прямое действие.

Другой режиссер собирался снимать фильм о поэте, но был озабочен тем, как бы ввести в сценарий побольше приключений.

—Зачем вам приключения? — говорили ему. — Ваша тема—поэзия, а не приключения.

— Нельзя без приключений, — отвечал режиссер. — Зритель требует от кино действенности.

Слишком прямолинейное понимание действенности ограничивает, как нам кажется, возможности кинематографии. Ведь действие может быть и физическим, и словесным, и психологическим — всех его разновидностей не перечислить. Довженко заставляет действовать фантазию зрителя, он всячески активизирует его духовную жизнь и делает это вполне сознательно, «программно». Он писал о немых фильмах: «Вспомним, какими порой рукоплесканиями встречал зритель удачно найденные яркие и лаконичные немые средства художественной выразительности, разного рода метафоры, метонимии зрительного ряда, то есть все то, что давало ему, зрителю, возможность активно, творчески воспринять картину». В «Поэме о море» действие строится как развертывание авторских мыслей о нашей жизни. Эти мысли обретают зримую, пластическую форму — вот зачем понадобились здесь такие «условности», как смерть Катерины.

Конечно, зритель должен привыкнуть к такому необычному, редкому поэтическому средству. Режиссура выделяет кадры «условные», отграничивает их от кадров «реальных» музыкальным сопровождением и особым характером изображения, несколько обобщенного, лишенного мелких деталей. Может быть, нужны были еще и другие средства, помогающие зрителю уловить авторский прием, — во всяком случае, шагать через кинематографические «нельзя», расширять выразительные средства киноискусства необходимо.

При опубликовании сценария Довженко возникали и другие сомнения. Говорили: «В «Поэме о море» нет цельного сюжета!» Экран проявил сложное сюжетное строение «Поэмы о море», и оказалось, что фильм необычайно богат в этом отношении. Вот, например, история съезда односельчан, решивших проститься с отчими хатами и впервые увидевших, узнавших друг друга, — чудесный сюжет, его одного хватило бы на большой фильм! Но Довженко и жа-

Леонид Соболев:

Тех самых обыкновенных, простых людей, которые живут в преддверии коммунизма, тех, кто строит его и кому решительно никакого дела нет до всех тайн и ухищрений «специфики» киноискусства. Вот единственный—и, на мой взгляд, вернейший—критерий, следуя которому я и хочу рассказать о своем впечатлении от нового (и, к несчастью нашему, последнего) шедевра Довженко.

Изумительный был он человек и художник—Александр Довженко, неистребимой силы романтик и оптимист, неповторимый в своей последовательной и упорной практике коммуниста в искусстве, апологет действенной, чистейшей и заражающей других веры в абсолютную правильность всего того, что предпринимает (а главное—осуществляет) наша партия в трудном и тонком деле влияния искусства на сознание многомиллионных масс строителей коммунизма. Этот талантливый художник на всех этапах коммунистического строительства был страстным носителем идей партии в народные массы. Вспомните его поэму коллективизации— «Землю», другую кинопоэму — «Аэроград», вспомните его «Мичурина» —романтический рассказ об упрямом и одержимом человеке, который всю свою жизнь отдал, казалось бы, малому, но великому на деле вопросу усовершенствования плодовых садов, так щедро и богато раскинувшихся на неизмеримых пространствах Родины.

Да, все, что ни создавал в киноискусстве этот замечательный мастер, все било в одну точку: ухватить главнейшее, то, за что боролась партия, что могло двинуть советский народ к коммунизму.

В наши дни, когда первейшим долгом мастеров литературы и искусства является умное и художественное, располагающее к плодотворным размышлениям изображение современности,—наследие Довженко особенно ценно.



«ПОЭМА О МОРЕ»

Леонид Соболев:

Оно останется примером того, как может художник всем своим существом понять, прочувствовать и выразить в произведении искусства то великое множество чувств и мыслей, какое владеет народом на гребне перелома его коллективной судьбы.

Уходя из зрительного зала, вы чувствуете себя так, будто подсмотрели тайное и сложное сплетение личных человеческих судеб, каждая из которых так или иначе связана с общенародным делом—строительством Каховской ГЭС. Здесь есть детали, щемящие душу. Стоит вспомнить старую грушу во дворе хаты генерала армии Федорченко, грушу, которую старик отец поручает срубить сыну, чтобы очистить будущее дно Каховского моря. Стоит вспомнить упрямого колхозника, который не дает бодрым молодым водителям бульдозеров разломать его хату—родилище и пристанище поколений, давших ему жизнь и воспитавших его. Стоит припомнить, как уходит из родных мест молодежь, которую непобедимо влечет к себе великая мечта, сооружение Каховской гидростанции, и как с плачем провожают ее родители, не понимающие, куда же так властно понесло их дитятей.

ден и щедр, он вводит в поэму новые и новые сюжеты, каждый из которых можно было бы разработать до полнометражных размеров. Иногда он сжимает большую историю до объема новеллы; иногда ему достаточно для характеристики места, времени и обстоятельств действия одной реплики. Вспомните фронтовой эпизод, в котором хирург, измученный бессонной работой, покрытый чужой, а может быть, и своей кровью, произносит одно-единственное слово «Вина!» — и ассистенты в строгом безмолвии, с медицинской аккуратностью выполняют его необычное приказание.

Новелла за новеллой возникают на экране, и десятки людей с разными судьбами проходят перед вами... Это хорошая жадность автора — от любви к жизни!

Характерна для строения фильма новелла о замерзших и упавших на землю гусях, которых подобрал и выходил водитель самосвала Иван Кравчина. Жить гусям или не жить? Детям хочется гусятины, жена набрасывается на Ивана с горькими упреками, но Иван не дает гусей в обиду. «Это их бедствие. Мы же люди. Вот они в беде смотрят на нас, гляди, с каким доверием». Гуси остались живы, но по какому праву они попали в фильм? В кадре, заключающем спор Кравчины с женой, найдена очень важная подробность: старший сын молча, но необыкновенно внимательно слушает спор родителей — он решает, кто прав, отец или мать. Даже в такую семью, как семья Кравчины, пробирается зло, бессердечие. Может быть, и здесь вырастет новый Голик? Недаром же мать назвала самого младшего сына Валериком. Решай же теперь, маленький Кравчина, с кем тебе идти, чью веру исповедовать — отцовскую или Голика!

Можно было бы назвать такие новеллы — о гусях, о супругах Шиян, не желающих покидать хату даже под угрозой затопления, о старой матери, узнавшей в изваянии воина-победителя, стоящего в Берлине с мечом в одной

руке и ребенком в другой, родного сына — не новеллами, а кинематографическими эпизодами, то есть термином, общепринятым в кинодраматургии. Но от этого «Поэма о море» не станет произведением обычного типа. Дело в том, что многие новеллы «Поэмы» напоминают киноэпизоды обычного типа, но их «сцепление» весьма своеобразно. Автор сближает эпизоды не фабульными связками, а поэтическими «рифмами», созвучием.

И это делает сценарий необыкновенно емким, просторным. Автору не нужно тратить метраж на бытовые «связки» эпизодов — он свободно и легко переходит от образа к образу, от одного сюжетного мотива к другому. Именно так новелла о гусях сцеплена, «срифмована» с соседними новеллами, с основной темой фильма.

Другой пример. Молодая мать уснула на плече у мужа — и вот уже она летит над Днепром; новый кадр — над Днепром летит самолет, в нем Федорченко, разглядывающий днепровские берега из пилотской кабины. Режиссура с помощью монтажного стыка поэтически сопоставляет эпизоды различного содержания. (Может быть, «полет матери» не вполне удачно выполнен художниками фильма — они словно иронизируют над представлением матери о счастье, о красоте, стилизуя кадр под открыточную красивость; здесь, очевидно, необходимо было другое изобразительное решение.)

Можно применять такие приемы в кинематографии? Нельзя? Но ведь они были изобретены именно в кинематографии, и именно в советской, еще в двадцатых годах, и именно теми мастерами, среди которых одним из первых был Довженко.

Говорят, что кинематография — наименее условное искусство, и потому ему такие приемы противопоказаны. Странное заблуждение! Все виды искусства в равной степени условны, и в напоминании об этой бесспорной истине нет ни хулы, ни похвалы. Двухмерный экран никак не может быть менее условным средством отражения жизни, чем, скажем, трехмерная сцена, а такой сугубо кинематографический прием, как монтаж, особенно «условен». Приходится напоминать об азбучных истинах потому, что «Поэма о море» пользуется сугубо кинематографическими средствами выразительности, а это считают, как ни странно, нарушением общепринятых кинематографических норм!

Великолепное ощущение силы, новизны, своеобразия киноискусства возникает в те минуты, когда экран как бы говорит вам: «Это могу показать только я!»

В «Поэме о море» мы не раз испытываем ощущение незаменимости и могущества чисто кинематографических выразительных средств — в самом деле, только на экране возможно такое чередование элегических (Федорченко шагает сквозь золотую ниву), батальных (раненые в водах Днепра), эпических (чумацкий шлях) образов.

Любопытно: когда театр хочет «поэтизировать» свои спектакли, свободно распоряжаться временем и пространством, смело сопоставлять то, что было, с тем, что будет, — он обращается к средствам, именуемым «кинематографическими»;

Леонид Соболев:

Прислушайтесь к тому, что думает в самолете над просторами Днепра, на поле, в родной хате Федорченко...

«Я бессмертный, счастливый человек, и то, что я чувствую, и то, что я делаю, — прекрасно...».

Вдумайтесь в эти негромкие, потайные, размышляющие слова — вот, пожалуй, ключ ко всей картине.

Л. Арнштам

ЗОЛОТО ПРАВДЫ

Множество сложных мыслей, горячих чувств вызывает «Поэма о море». Для того чтобы подробно говорить об этих мыслях и чувствах, надо дать им как следует отстояться.

Сейчас же прежде всего хочется выразить глубокую благодарность создателям поэмы о бессмертии народа, о бессмертии человека, строителя коммунизма.

Только великая и справедливая цель, порождающая великие дела, делает человека бессмертным. Человек нашего общества, строитель будущего, бессмертен в этом будущем, создаваемом его руками. В каждом своем фильме — будь то ранние «Земля» или «Иван», будь то документальные фильмы военных лет или послевоенный «Мичурин» — Довженко и его герои вели бой за будущее человечества. Вот почему бессмертны и герои и сам художник, давший им жизнь в искусстве.

«Поэма о море» — фильм огромной боевой силы. Самого Довженко нет с нами, но сегодня он снова, как живой, повел нас в бой за будущее. Все мы, советские художники, отдаем силы свои и жизнь борьбе за это будущее. Но ведь бывает и так, что мы слабеем, в чем-то сдаемся, идем подчас на поводу у мелочного, заслоняющего главное.



«ПОЭМА О МОРЕ»

Л. Арнштам:

Картина, средствами искусства говорящая о самом главном, во имя чего мы живем, должна придать и придает нам новые силы, новую воинственную страсть к действиям. Герои Довженко воинственны в своем гуманизме, как и сам художник.

Герои Довженко наделены сложными и глубокими мыслями, какими был наделен и сам художник. Особенно же сложными и глубокими мыслями наделены в картинах Довженко так называемые «п р о с т ы е л ю д и».

И в том-то и сила н а р о д н ы х образов Довженко, что художник не снисходит к ним, не снижает «мерки культуры», когда обращается к этим народным образам. Нет, наоборот! Его деды, старухи, дядьки, девчата, молодые парни и даже малые дети глубоко интеллигентны в самом высоком смысле этого слова. Строй их мышления сложен, язык богат и красочен. Не междометиями объясняются они друг с другом, как это, увы, часто бывает в наших картинах, когда изображаем мы «простого» человека! Нет, Довженко твердо знал, что наши «простые люди» тем-то и сильны, что живут, а следовательно, и думают в уровень исторических задач времени.

тогда на сцене возникает либо экран, либо его подобие, либо динамичная светотень, дающая возможность мгновенно переносить место действия куда угодно и эскизно рисовать любые образы. А сама кинематография стала в этом отношении несколько тяжеловесной, педантичной, что ли. Шестидесятилетний Довженко напоминает киноискусству о его молодости, но зовет не к повторению найденных приемов, а к новым поискам, к взлетам фантазии — через барьеры привычных норм, через всяческие «нельзя».

«ДОВЖЕНКОВСКОЕ»

Неподражаемо слово Довженко, неподражаем и его кадр, обобщающий явление жизни и человеческое чувство, выразительный и вдохновенный. Как же искали, воссоздавали «довженковский кадр» в этом фильме товарищи покойного мастера?

Специалисты рассмотрят их труд всесторонне, а мы должны отметить лишь взаимосвязь литературных и изобразительных средств.

Было бы неправдой, если бы мы сказали, что весь изобразительный строй фильма соответствует духу сценария. Но есть моменты, и их много, когда мы с радостью говорим: «Вот настоящий Довженко!»

Старый Федорченко и его плотники работают на постройке нового села. Сквозь стропила будущего дома видны днепровские берега, необъятно широкое поле; скрепер срезает старую хату, рушит печь; четверо мальчишек, сыновья Кравчины, спят под громадным семейным одеялом; в день затопления водохранилища колхозники безмолвно замерли на берегу нового моря...

Глядя эти и многие другие кадры, мы аплодируем режиссуре и Гавриилу Егиазарову—они действительно нашли в таких эпизодах «довженковское». В чем тут секрет?

Разумеется, здесь не один секрет — их множество.

Лучшие кадры фильма внутренне ритмичны. Вспомните, как ритмично расположены на высоком берегу Днепра фигуры людей, торжественно созерцающих заполнение чаши моря. Настроение народного торжества выражено здесь великолепнейшей внутренне ритмичной мизансценой.

Выполняя советы Довженко, оператор часто снимает людей на широком и глубоком фоне неба, и мы поражаемся тому, как органически необходим для этого фильма широкий экран. Вот, пожалуй, первый случай, когда трудно и почти невозможно представить себе «узкоэкранный» вариант фильма.

Другого рода пример: скрепер, срезающий хату, воспринимается нами как некая метафора. Но скрепер стал метафорой не из-за какого-то особого ракурса, а благодаря тому, что эпизод «читается» в контексте прощания Игната Федорченко с прошлым, с детством, с родным селом. Смежные кадры придают прозаической машине поэтический смысл.

В другом эпизоде камера как бы «витает» над четырьмя спящими мальчиками, и нам кажется, что кадр пронизан бережной отцовской любовью. Обыденное снято с необыден-

ным чувством, «в небудничном свете» — этого требует поэтика Довженко.

В одних случаях объект изображения, в других — приемы съемки выбраны так, чтобы избежать обыденности с ее «нейтральными» чувствами, отвергнуть их как тяжкий грех в искусстве, сильно и неповторимо выразить любовь к жизни.

Не случайно Довженко советовал операторам чаще снимать с движения — это помогает создать образ автора поэмы, ходящего среди людей, внимательно вглядывающегося в них, в окружающий мир. В этом фильме камера беспокойна, она все чего-то ищет... Она пытлива. Когда совершивший подлость Голик шагает ночью по степи, камера настойчиво приближается к его холодным глазам, она старается проникнуть в его засекреченные от всех мысли.

Стереозвук (звукооператор В. Лагутин) использован здесь в том же лирическом ключе: голос автора звучит не «оттуда», не из-за экрана, как обычно, а «отсюда», из зрительного зала. Так оно и должно быть при восприятии лирического произведения — голос автора становится как бы голосом читателя-зрителя. Сильный и свежий прием! Иногда голос автора как бы сливается с голосами героев Игната Федорченко или Зарудного, это также закономерно в лирическом произведении.

Но для некоторых чудесно найденных оператором кадров (например, девушки идут вброд через Днепр) недостает монтажных звеньев, переходов, которые включили бы их в драматический рассказ, в цепь новелл. Эти очень интересные сами по себе кадры не подготовлены и выглядят лишь украшением фильма.

Кое-где техника фильма отстает от его эстетической программы. Когда Максим Федорченко хочет видеть своего сына в генеральской форме, фильм исполняет его желание — Игнат, как в сказке, предстает в генеральском обличье, в парадном мундире, сверкающем позолотой и орденами. Однако сказочное превращение сделано резко, грубо — очевидно, здесь нужен был более тонкий, мягкий, «сказочный» переход. Грубовато сделаны мультипликации. Ни в какой мере не родствен детской фантазии мультипликационный «скифский» эпизод — мы имеем в виду не сюжет эпизода, а манеру рисунка, напоминающего академическую альбомную иллюстрацию, а не светлое, легкое видение ребенка. Если бы переходы к «условным» эпизодам были сделаны более тонко в художественно-техническом отношении (в этой области опыт наших студий невелик), ни у кого не возникало бы ни малейших сомнений в их органической необходимости для этого фильма.

АКТЕР В ФИЛЬМЕ

Довженко принадлежит к числу тех художников, которые видят в «рядовом» человеке главного и прекраснейшего героя советского искусства. Великий рядовой — вот кто стоит в центре всех его фильмов, и этим прежде всего опре-

Л. Арнштам:

А. Сурков сетует, что в фильме «Поэма о море» герои-интеллигенты не так интересны и значительны, как герои народные. А не происходит ли сие от того, что привыкли мы именно интеллигентам отдавать сложность и богатство мышления, отнимая эту сложность и богатство у так называемых простых людей?

Здесь же, в фильме Довженко, образы народные ничем не отличаются от образов людей интеллигентных. Более того, подчас интеллигентам трудненько состязаться в богатстве раздумий с простыми людьми. Разве нет в этом глубокой правды о сегодняшнем дне нашей жизни?!

Да, именно в этом-то «золото правды», о котором так часто говорил Довженко. Он страстно любил каждый день нашей жизни, провидя в каждом дне ростки нового.

Он страстно любил наших людей, творцов этого нового.

Но даже тогда, когда, казалось, пел он гимн во славу нового человека наших дней, горькое слово укоризны нередко срывалось с уст его.

И в «Поэме о море» художник говорит о недостачах нашей жизни, о людях мелких и себялюбивых, недостойных того места, которое занимают они в эпоху строительства коммунизма.

«ПОЭМА О МОРЕ»





«ПОЭМА О МОРЕ»

Л. Арнштам:

Но так как художником движет великая любовь к народу, **критика** его есть тоже «золото правды». Над любимым не глумишься и не злорадствуешь. Именно поэтому в критике Довженко нет ни капли злорадства или глумления исподтишка. Любовь вызывает у художника огромное чувство горечи к тем явлениям, которые еще тормозят шаг строителей будущего. И это чувство **горечи** человека **любящего** не имеет ничего общего с ухмылкой холодного наблюдателя.

Такая любовь, какой любил Довженко нашу жизнь и наших людей, дает право на любую критику тех или иных недостатков этой жизни и этих людей!

Не скрою, что немногие из нас верили в то, что кто-либо сможет снять фильм «вместо» Довженко.

деляется их всемирное новаторское значение. «Поэма о море»—прежде всего фильм о рядовом советском человеке.

К воплощению человеческого образа Довженко подходил с трепетным, благоговейным волнением. Всем известны его обращения к актерам — автор придавал этим декларациям такое серьезное значение, что включал их, как это сделал Шекспир в «Гамлете», в ткань драмы. Надо иметь в виду, что у Довженко был свой особый подход к проблеме артистического искусства. Он фактически не придавал большого значения актерскому перевоплощению — в чем мы не можем согласиться с ним, — но и не впадал в иллюзию «типажа». Скорее всего Довженко верил, если так можно выразиться, в «духовный типаж», то есть в духовную близость большого артиста-художника к образу героя. Может быть, именно такую близость — духовную и, разумеется, физическую—он имел в виду, когда говорил и писал об «особом кинематографическом соответствии» актера и роли.

Во всяком случае, нам понятно, почему Довженко выдвигал такой принцип подбора актеров на роли. Как драматург, как автор сценария, он отдавал часть своего «я» любимым героям — таким, как отец и сын Федорченко, Савва Зарудный и многие, многие другие. Каждый из них в тот или иной момент действия берет слово, чтобы выразить впрямую мысли и чувства автора-современника, осмысли-

вающего нашу жизнь. Автор как бы «расщепляется» на несколько образов, их голоса сливаются в «коллективный монолог». Такова особенность этого сценария. Он часто требует от актера непосредственного, прямого выражения тех чувств, которые захватили автора.

Вот почему на первом плане среди актеров в «Поэме о море» оказывается Борис Андреев. Пожалуй, еще ни одна роль не открывала в такой степени сердечность и темперамент этого артиста. Он гремит, как гроза, над «мелкими душами». Всем своим большим сердцем Зарудный — Андреев предан коммунизму, и проходит через фильм как народный трибун, как совесть и голос колхозного крестьянства.

Нелегко такому мастеру, как Б. Ливанов, обойтись без мхатовской детализации роли, играть, так сказать, страсть, мысль впрямую, но он достигает интересного, яркого результата.

В словах Игната Федорченко — Б. Ливанова, Максима Федорченко — Г. Коврова, Ивана Кравчины — Е. Бондаренко мы также улавливаем авторские интонации, но актеры придают своим образам неповторимую индивидуальную конкретность. Заметно, когда актер не стремится показать своего героя поэтом или двойником поэта и переносит поэтическое в глубину, в существо его характера, — он достигает наилучших результатов. Так, например, старый Максим в исполнении артиста Г. Коврова меньше всех похож на поэта-созерцателя, его крестьянский облик предельно конкретен и достоверен, и он оказывается одним из самых значительных образов фильма. Наоборот, руководитель стройки Аристархов в исполнении М. Царева грешит некоей резонерской абстрактностью речей и чувств — и это расхолаживает.

К интересным результатам пришел исполнитель роли Валерия Голика Л. Тарабаринов. Ему предназначено сценарием показать человека многоликого, многостороннего, да еще и анализирующего самого себя, и непременно — в высшей степени достоверного. Актеру удалась эта сложная работа, в которой так легко было впасть в декларативное саморазоблачение. Он уходит из фильма, как и появляется в нем, — достоверным, очень знакомым, трижды разоблаченным и готовым трижды перестроиться...

Большинство актеров поняло замысел Довженко и настроилось на его поэтический лад.

Но что это значит — поэтический лад?

«НЕ БОЙТЕСЬ ВЕЛИКИХ СЛОВ»

В ночь накануне форсирования Днепра (этот эпизод перенесен в сценарий «Поэмы о море» из «Повести пламенных лет») генерал армии призывает командиров полков обратиться к солдатам с напутственными речами. «Это великая ночь — говорит он. — Поэтому не бойтесь великих слов».

Наше искусство порой боится, избегает «великих слов», нередко предпочитает им бытовой говорок. Многие режиссеры и драматурги считают великие слова призывной патетики

Л. Арнштам:

Своеобразие этого художника таково, что казалось немыслимым постижение его замысла кем-то другим.

Однако верный друг Довженко Юлия Солнцева, всю жизнь бывшая ему помощником в работе, решилась на этот подвиг.

Более того, свою страстную веру в конечный результат она сумела внушить всему коллективу, работавшему с ней.

Ее вела высокая и верная любовь.

И теперь, когда я смотрел на экран, мне все время казалось, будто Довженко не выпускал руки своего друга, направлял каждую мысль, не давал сделать ошибки.

И мне кажется, что и замечательный оператор Г. Егиазаров, и композитор Г. Попов, и талантливые актеры, украсившие картину своим участием в ней, — все они слышали голос самого Довженко. Подчиняясь воле этого вечно живого художника наших дней, они создали, может быть, один из лучших памятников нашего времени.

И не возвышаться чугунно-неподвижно над временем, а воодушевлять на борьбу за коммунизм — вот назначение этому памятнику.

«ПОЭМА О МОРЕ»



Е. Андриканис

ТВОРЧЕСКИЕ НАХОДКИ

Фильм «Поэма о море» заставляет думать о кардинальных вопросах нашего киноискусства.

К сожалению, в последнее время некоторые режиссеры пошли по пути подражания итальянскому неореализму, не понимая, что, хотя это направление прогрессивно для Италии, копирование свойственных ему приемов нелепо и бесплодно, как любое эпигонство.

«Поэма о море» поэтически показывает нашу действительность, наше общество, наших людей и их великие деяния. И мне кажется, что путь А. Довженко—это и есть один из главных путей развития нашей кинематографии.

А. Довженко был не только выдающимся сценаристом и режиссером, но и большим художником. И в этой связи мне хотелось бы кратко проанализировать изобразительное решение картины.

Я считаю, что и режиссер Ю. Солнцева, и оператор, и художники фильма нашли совершенно верный, если можно так выразиться, довженковский подход к изобразительному решению. Композиция кадра, выбор точек—все не случайно, все подчинено одной главной задаче: передать великую любовь художника к нашей Отчизне. Великолепны портреты, пейзажи, очень интересны, с точки зрения операторской, мизансцены фильма. Движущиеся краны, дома, которые сносятся,—это не простая панорама, а продуманное кинематографическое полотно. Некоторые кадры напоминают работы лучших наших живописцев. Это большое изобразительное искусство.

Мне очень нравится, что в фильме нет бытовщины, нет лишних деталей. Все удивительно поэтично, чисто, прозрачно.

«громкими», «высокопарными», предпочитают некую бесстрастную повествовательность, которая считается признаком художественной сдержанности, скромности, простоты. Довженко всегда воевал против такой приземленной простоты, он верил, что великое дело требует пламенного слова, и искал такое слово.

Все художественные средства, к которым он прибегал, начиная со строения вещи в целом и кончая композицией кадра, предназначались для выражения его поэтического отношения к нашей советской жизни. Он не рассказчик — он трибун.

Автор взял слово не для того, чтобы позабавить тебя, зрителя, любопытной историей. Он дает своей поэмой клятву верности делу коммунизма и требует от тебя такой же клятвы. Вот почему его речь настроена на высокий лад — обыденный тон тут неуместен.

В конце концов, в кинематографии есть своя художественная проза и своя поэзия. Это только сравнение, не больше, и, как всякое сравнение, оно хромает, — однако же мы воспользуемся им, чтобы сказать о возрождении в «Поэме о море» большой традиции советского киноискусства — поэтической традиции.

Слово «проза» мы здесь употребляем, разумеется, без малейшей нелюбви к этому понятию. Есть прекраснейшая, высокохудожественная кинопроза. Кроме того, границы между прозой и поэзией очень условны—недаром «Мертвые души» названы поэмой, а «Евгений Онегин» романом.

Все это так, но Гоголь все же называл прозу и поэзию «двумя отдельными родами человеческой речи». Для того чтобы заставить звучать «великие слова», художник избирает прежде всего поэтические средства. В советском киноискусстве они были найдены мастерами-новаторами Сергеем Эйзенштейном, Всеволодом Пудовкиным, Александром Довженко, Дзигой Вертовым — выдающимися художни-

«ПОЭМА О МОРЕ»





«ПОЭМА О МОРЕ»

ками, рожденными революцией и строительством социализма.

Одновременно развивалась и наша великолепная кинематографическая проза. Фактически она преобладает в современном киноискусстве. Довженко болел душой о развитии той традиции, к которой сам принадлежал. Эта традиция возродилась в «Поэме о море» и доказала свою жизненную силу.

Если мы сравним «Поэму о море» с таким, скажем, прекрасным фильмом, как «Коммунист», то увидим, как разнообразны средства киноискусства. В «Коммунисте» голос автора не слышен, вы слышите голос персонажа; вы видите людей, события, о которых он рассказывает; в «Поэме о море», как во всяком лирическом произведении, вы ясно слышите, ощущаете авторское «я». И в том и в другом случае перед нами превосходные образцы советского, боевого, партийного искусства, однако созданы они различными художественными средствами. Это различие видно и в строении сценария, и в работе с актером, и в принципах операторского мастерства.

Прекрасная кинематографическая проза ни в коем случае не уступит своих позиций, и в этом нет никакой нужды, но нет оснований и для забвения других художественных средств. А они частично забыты. Не потому ли наша кинематография, постоянно ищущая интересные сценарии, прошла мимо таких ярких кинопоэм, как «Мы — русский народ» Вс. Вишневского, «Повесть пламенных лет» А. Довженко. Пора осуществить постановку этих выдающихся поэтических сценариев. Надо найти кинематографический язык для воплощения драматургии Маяковского.

Искусство социалистического реализма должно блистать многообразием художественных форм, и прозаических, и поэтических, — зачем же забывать, отдавать прошлому то, что так жизнеспособно!

Е. Андриканис:

Пожалуй, единственное, что чуждо этой прекрасной картине,—комбинированные съемки с «летающими ангелами». Эти кадры диссонируют с общим стилистическим строем фильма.

Дмитрий Зорин

НОВАТОРСКИЙ ФИЛЬМ

«Поэма о море»—необычный фильм. Но необычность его не кричит о себе: мол, обратите на меня внимание,—хотя происходящее на экране совершенно не похоже на то, что мы видели в кино вчера или позавчера.

Одним словом, фильм не имеет предшественников, за исключением работ самого Довженко, причем мне кажется, что Довженко здесь шагнул гораздо дальше, чем до сих пор.

Как строится фильм?

Дмитрий Зорин:

Идет по жизни наш современник-художник и рассказывает о том, что мы, советские люди, сотворили и на что мы способны. Сейчас еще трудно точно определить этот совершенно новый жанр. Я бы, пожалуй, назвал его поэтическим очерком жизни нашего народа.

Почти каждая сцена фильма звучит как народный эпос. Вспомним, например, сцену, когда у Кравчины рождается сын. Это одна из самых лучших и выразительных сцен картины—отец с сыном. Я бы сказал, что она выражает дух нашего народа, дух советского человека. А сцена, когда весь коллектив осуждает карьериста, пройдоху Голика,—разве она не поднимается на большую философскую, поэтическую высоту?

Любой эпизод, любая мизансцена построены в фильме так, что каждое действующее лицо живет, запоминается. Мы видим людей в отдельности и в то же время ощущаем их участниками великого созидания новой жизни.

Когда я впервые прочел сценарий «Поэма о море», у меня возникло чувство недоумения—а как же его можно поставить? Мне казалось, что в нем много риторики, что рителю многое будет трудно и скучно воспринимать. Ведь явно выраженного сюжета в обычном его понимании здесь нет, есть «отдельные» сюжетные линии. И вот теперь ясно, что постановщик Ю. Солнцева сумела понять эту драматургию лучше нас, читавших сценарий, верно поняла заложенные в ней широкие возможности. Фильм получился по-настоящему новаторский, он должен и будет звызывать нас, работников искусства, к большей смелости.

Огромную роль в картине играет музыка Г. Попова. Его музыка подлинно народна, она поднимает фильм, помогает авторам добиться широких обобщений.

«Поэма о море» —умный и страстный урок всем художникам современности.

Довженко не стоит на месте в «Поэме о море» — он дает здесь более сложные и более тонкие (по сравнению с прежними его фильмами) задания актеру. Прежде он иногда «шиллеризировал». У Довженко будут ученики, последователи, они должны иметь в виду, что сам Довженко развивался как художник, двигался вперед, преодолевал некоторую абстрактность и статичность человеческих образов первых своих фильмов. Следы этой абстрактности сохранились и в «Поэме о море». (Невозможно поверить, например, в жизненную конкретность такой реплики: «Есть ли на свете кто, более щедрый на труд и на эту бездонную глубину отдачи? Нет.» Так говорит в сценарии Ивану Кравчине его жена. Реплика звучит выспренно. Жена Кравчины могла так п о д у м а т ь, но с к а з а л а она, наверное, по-другому.) Пусть последователь Довженко учится у него не только возвышенной речи, но и той жизненной конкретности, которой отмечены лучшие страницы «Поэмы о море». Плохо, когда герои говорят только обыденным языком и только об обыденном, но и впадать в тон Геннадия Несчастливцева не следует.

Вершинин в «Трех сестрах» говорит о грядущей счастливой жизни — это и есть то, что Довженко называл «великими словами». А первые реплики Вершинина в той сцене, где он говорит о грядущем, таковы: «Я сегодня не обедал, ничего не ел с утра... Мы начали браниться с семи часов утра, а в девять я хлопнул дверью и ушел».

Чехов очень конкретен в воссоздании и физического и духовного бытия своих героев, поэтому так естественно переходит Вершинин от рассказа о ссоре с женой к мечтам о грядущем. Довженко иногда пренебрегал жизненной конкретностью в обрисовке героя, брал его только в сфере духовной жизни. Но еще более серьезная ошибка режиссера или драматурга — брать героя только в сфере быта. У нас есть такие режиссеры и драматурги. У них жена Кравчины вообще промолчала, бы, а Вершинин говорил бы только о домашней ссоре.

Экранная жизнь «Поэмы о море» начинается. Это будет долгая жизнь. Зрители будут спорить о фильме, иногда, может быть, и с ожесточением. Слишком долго привычки зрителя определялись фильмами, сделанными в другом ключе.

Будут спорить и кинематографисты об этом фильме, о принципах его драматургического строения, о его изобразительной форме и артистическом воплощении. Может быть, молодой кинематографист, воспитанный в духе строгой прозы и до сих пор не представлявший себе ничего другого на экране, подумает: а ведь путь Довженко не менее увлекателен! Это очень трудный, крутой путь, зато он ведет к новому морю, открытому Александром Довженко, в мир неведомых еще эстетических возможностей. Интересный путь!

В любом случае, однако, какой бы путь ни избрал молодой художник, он будет видеть рядом с собой могучую фигуру мастера поэтического кинематографа. И это всегда будет помогать ему — рядом с Довженко быть мелким нельзя.

К ИТОГАМ
КИНОФЕСТИВАЛЯ
СТРАН АЗИИ И АФРИКИ

Г. Капралов

ИСКУССТВО ДВУХ КОНТИНЕНТОВ

Факел дружбы!.. Он был зажжен в центре столицы Узбекской республики, на площади Ленина в день открытия кинофестиваля стран Азии и Африки — 20 августа. Его яркий огонь не потухал ни днем, ни ночью. Это был символ неугасимого стремления народов к свету, солнцу, счастью, их пламенной любви к свободе, жгучей ненависти к черным силам колониализма и империализма.

Представители двадцати двух стран привезли на фестиваль свои фильмы, выражающие их идеалы и стремления, их раздумья о судьбах общества и человека. Кинематографисты Азии и Африки съехались в Ташкент не для конкурсного соревнования, не для борьбы за первенство, а для того, чтобы лучше узнать друг друга, поделиться творческим опытом, набраться новых сил.

Показанные на фестивале картины советских киномастеров являются выражением благородных идей нового общества, его высоких нравственных законов, его прекрасной морали.

Некоторые из этих фильмов уже вышли на экраны, другие появятся в ближайшее время и получат оценку критики и зрителей, будут подвергнуты подробному разбору и на страницах журнала «Искусство кино». В этих же заметках, написанных по горячим следам фестиваля, мы кратко остановимся лишь на работах зарубежных кинематографистов.

...Туранг! В индонезийском языке это понятие выражает нечто особенно дорогое для человека, нечто для него священное, связанное с его представлением об идеально прекрасном. Этим словом, равнозначное которому трудно подобрать в русском языке, назвали свой фильм кинематографисты Индонезии.

Многие годы героически боролся народ Индонезии за свою независимость против голландских поработителей. Жестокой, кровопролитной, потребовавшей величайшего напряжения всех сил, беззаветного героизма была эта борьба. Об одном из ее драматических эпизодов и повествует фильм «Туранг», повествует просто и мужественно, с суровой сдержанностью воина, вспоминающего о минувшем в назидание современникам и потомкам (кстати, один из постановщиков фильма Абубакар Абди, с которым мы встречались на фестивале, был непосредственным участником освободительной борьбы своего народа).

Повествование в «Туранге» ведется неторопливо, внешне очень спокойно. Но за этой сдержанностью угадывается огромное внутреннее напряжение. В рассказе, лишенном показной героики и внешней броскости, с большой силой раскрывается стойкость народа в схватке с агрессором.

Вот староста села. Он выглядит боязливым, робким, забитым. Получив задание от партизан, он идет в город. Двигается староста осторожно, крадущейся походкой человека, который всегда живет как бы сжавшись, ожидая удара. Когда предатель выдает его, кажется, что запуганный старик сейчас все расскажет колонизаторам. Но стоит на секунду поймать его взгляд, как начинаешь понимать, что этот человек будет стойким даже под пыткой. Неутолимая ненависть к поработителям наполняет все его существо. Он может кричать от боли, но оказать услугу врагу — для него мука во сто крат сильнейшая, и он принимает смерть, не изменив своему патриотическому долгу.

Поэтичны, правдивы образы дочери старосты Типи и раненого партизана Русли, который скрывается в ее доме. К сожалению, взаимоотношения молодых людей раскрыты только в лирическом плане. А затем мы видим их вместе убитыми в жестоком бою с карателями.

Интересно заметить, что основные роли фильма играют не профессиональные актеры, а крестьяне тех деревень, где проходили съемки.

Голландские колонизаторы обрисованы в фильме реалистически, с той глубокой ненавистью к врагу, которая подсказала художникам убийственно точные психологические штрихи, беспощадно обличающие краски.

Хотя на экране показано лишь одно селение, мы ощущаем широту всенародного сопротивления агрессорам, размах освободительного движения.

В финале кинокартины, который говорит о неистребимой силе народа, о его решимости победить, авторы, оставаясь верными своему принципу изображения, строго, без громких слов рисуют своеобразную эстафету мужества. По гребню холма подымается цепочка крестьян и партизан, вырвавшихся из кольца карателей. Оставшиеся в живых, эти люди, не сдавшиеся и не сломленные, снова идут в горы. Таков финал оптимистической трагедии. Но и сегодня индонезийскому народу приходится сражаться, защищать свои завоевания от посягательств антинародных сил. Голос диктора, звучащий за кадром, обращаясь к молодежи, призывает помнить о павших и продолжать их дело так же стойко и беззаветно.

Режиссер Абубакар Абди так формулирует свое отношение к искусству: «Я рассматриваю кино не как средство развлечения, а как средство идеологического воспитания масс». Фильм «Туранг» сделан именно с этих позиций.

Борьба с империалистическими агрессорами и их прислужниками вдохновляет кинематографистов Корейской Народно-Демократической Республики. Социально-политической масштабностью и страстным гражданским отношением к теме отличаются корейские фильмы «Путь один» и «Разве можно жить в разлуке?». Обе эти картины поставлены режиссером О Бен Чо. Сценарий для первой из них по повести Хан Сер Я написали сценаристы Чу Мин и О Бен Чо; вторая поставлена по сценарию Хан Сан Уна и Ян Де Чуна.

Есть нечто общее между старостой из фильма «Туранг» и главным героем фильма «Путь один», заведующим хозяйством одного из южнокорейских институтов Ман Сеном. Это общее — тот отпечаток, который наложила на них жизнь в стране, попавшей под чужеземное иго. Ман Сен тоже ходит всегда чуть пригнувшись. Раболепно смотрит он на своих «покровителей», вымаливая их заступничество, чтобы его сын Ги До мог продолжать учебу в институте. Страшный, мучительный путь пройдет этот человек, прежде чем перестанет гнуться в поклонах, прежде чем победит свой страх и впервые проявит непокорность.

Ги До участвует в демонстрации протеста против антинародной политики. Его бросают в тюрьму. За решетку попадает и Ман Сен, которого цинично обманывают его богатые «заступники». Ги До бежит в Северную Корею. Ман Сена судят. Правящая клика по указке американцев стремится использовать этот фальсифицированный процесс как повод для новых репрессий против всех недовольных. Ман Сена шантажируют, запугивают, пытают. Поначалу он сломлен, деморализован. Но вот на суде в его защиту энергично выступает известный профессор Цой, до этого стоявший вне политической борьбы. Ман Сен приободрился. Потом он узнает, что его сын находится в Корейской Народно-Демократической Республике. И тогда затравленный, почти уже раздавленный человек подымает голову, смело смотрит в глаза своим мучителям.

Это второе рождение Ман Сена с большой драматической силой сыграно артистом Тен Ун Боном. Актер не подсказывает своему герою поспешных выводов, но он дает нам ощутить, что у Ман Сена пробудились такие мысли и чувства, которые приведут его, как уже привели профессора Цоя, к пониманию того, что справедливой жизни и счастья можно добиться только в борьбе с агрессорами и предателями родины.

Мысль о том, что народ не может мириться с произволом, иностранной оккупацией и искусственным разделением своей страны, выражена с еще большей эмоциональной силой в фильме «Разве можно жить в разлуке?». Молодая вдова и ее маленький сын Ен Нам оказались по разные стороны от тридцать восьмой параллели. Уведенный американскими оккупантами, но сбежавший в пути, Ен Нам скитается по трущобам южнокорейских городов. Бездомный мальчик становится добычей воров и проходимцев. Но его ждет еще более жестокая участь: оккупанты используют Ен Нама как средство шантажа его матери. Провокация не удается. Однако мать и сын остаются разлученными.

Долго после просмотра этого фильма помнится взгляд матери, роль которой играет замечательная актриса Хон Ин Сун. Руководитель-

ница детского дома в Корейской Народно-Демократической Республике, окруженная счастливыми малышами, мать Ен Нама заботливо воспитывает детей. Кажется, она забыла свое горе. Но вот среди неумолчного детского гама она вдруг задумалась и смотрит, смотрит вдаль. Не заживает рана в ее сердце, тревожная, мучительная дума никогда не покидает ее... Образ, созданный Хон Ин Сун, вырастает до большого поэтического обобщения — символа родины. Матери-родине дороги все дети ее земли, и все они должны жить одной, свободной и счастливой семьей, не знающей ужасов колониального рабства.

Фильм «Разве можно жить в разлуке?» публицистичен в своей основе, публицистичен, но не декларативен. Вопрос, поставленный в названии кинокартины, рождается всем ходом ее сюжетного развития, образным строем, психологическим подтекстом.

В фильме немало мастерски поставленных и снятых эпизодов: на базаре, в трущобах, в американском застенке и других (главный оператор Тен Гю Ван). В то же время можно заметить, что, как и в фильме «Путь один», постановщику этого фильма не всегда удается избежать прямолинейности в обрисовке образов и решении конфликтов; есть просчеты и в драматургическом построении. Но это — частные недостатки произведений, которые в целом можно охарактеризовать как удачные и значительные. Молодая кинематография Народной Кореи, активно вторгающаяся в жизнь, откликающаяся на коренные вопросы современности, насущные проблемы развития своей страны, уверенно набирает творческие силы.

Страстный протест против войны и агрессии нашел своеобразное выражение и в замечательном японском фильме «Сводные братья». Японские деятели кино в этой картине показывают одного из ревнителей милитаристических традиций в его семейной жизни, но значение фильма гораздо шире бытовых рамок. Поставленный в форме семейно-психологической драмы, фильм «Сводные братья» достигает большого социально-политического звучания.

«Сводные братья» шли на советских экранах, и поэтому нет необходимости останавливаться на содержании. Скажу только, что произведение японских кинематографистов произвело на участников фестиваля глубокое впечатление.

Гнетущая атмосфера дома Хинтаро, попрание человеческой личности, изуверство воинствующих маньяков — все это передано в фильме режиссером Сейнтиро Эида, актерами Рентаро Миекни (Хинтаро), Кинуо Танака (Рие) и оператором Иосио Миядзима последовательно реалистически, с тонким художественным мастерством. При всей резкости и беспощадности красок в фильме нет ни одного гротескового эпизода, нигде не чувствуешь «нажима», подчеркивания ситуаций, характеристик. Тенденция произведения растворена в его образах, во всей его художественной ткани. И в то же время фильм потрясает зрителя именно своей идейной направленностью.

На примере жизни одной семьи японские кинематографисты показали, как отвратителен дух военщины, культ насилия в любых его проявлениях, какие страдания и опустошения приносит он всюду, куда бы ни проникал.

О необходимости согласия, добрых отношений и человеческой взаимопомощи рассказали индийские фильмы «Бхабхи» («Невестки») и «Грихдевата».

В большой, выбившейся из нужды семье Ратанлала все шло хорошо, пока многочисленная родня жила единым домом, поддерживала друг друга. Но когда в согласный мир вторглись алчность, праздность, мелочная зависть, ревнивое недоброжелательство, все пошло прахом. Жестокий урок дает жизнь тем, кто пренебрегает законами товарищества, не дорожит родственными узами, печется лишь о своем благополучии. Таково вкратце содержание картины «Бхабхи».

В центре фильма «Грихдевата» — прекрасный образ благородной Санжевани. Молодая женщина смертельно больна. Ее муж Винайак работает в другом городе и не знает о недуге жены. Поглощенная заботами о семье, о маленькой дочери, Санжевани старается сделать так, чтобы ее уход из жизни не отразился на них. Узнав, что Винайака полюбила девушка по имени Сулаба, Санжевани едет к мужу и помогает Сулабе стать другом их дома, войти в семью, о которой она и завещает ей заботиться.

Несмотря на некоторую, с нашей точки зрения, растянутость, перегруженность подробностями, вставными музыкальными номерами, эти фильмы пленяют национальным своеобразием формы, чистотой и возвышенностью замысла, образами людей бескорыстных, доброжелательных, самоотверженных.

Среди произведений на семейно-этические темы близка к индийским фильмам пакистанская картина «Кисмет» («Судьба»), шедшая на

фестивале под названием «Сон Насибы». Много несчастий навлекает на свою семью Насиба, когда она, без причины приревновав мужа, разводится с ним. Заставив героиню пережить гибель отца, арест и казнь мужа, смерть дочери, доведя события до предела драматизма, авторы фильма сообщают, что все это был лишь сон Насибы. Так могло бы случиться, если бы эта женщина легкомысленно поддалась злым наветам.

Если произведений киноискусства Индии в разных жанрах советские зрители видели уже немало, то пакистанские фильмы в Советском Союзе демонстрировались впервые. Внове они были и для многих участников фестиваля из других стран. Состоялось первое знакомство и с фильмами Бирмы, Таиланда, Марокко, Ганы, Цейлона.

При всем разнообразии творческих почерков, несхожести тем и сюжетов все они проникнуты любовью к человеку, защищают идеи гуманизма.

Доброе согласие, взаимное уважение, доверие нужны людям во всех сферах жизни. Нельзя пытаться управлять даже небольшим краем, селением, чуждаясь народа, игнорируя его, противопоставляя себя остальным людям. К такому выводу приходят авторы таиландского фильма «Братья» (сценарист Ветел, режиссер принц Бхану Ювгала). Тэн и Тод, сыновья фермера, в детстве любили мечтать о будущем. Тод хотел непременно стать государственным деятелем, Тэн — фермером. Счастливый случай помог Тоду осуществить его желание. Но, получив высокий пост в своем крае, Тод, высокомерный, чванливый, переоценивающий свои силы, отталкивает от себя окружающих и не может справиться с трудностями, которые возникают перед ним в управлении краем. Если бы не мужество и самоотверженность Тэна, фермера, умеющего всегда найти общий язык со своими односельчанами, Тод погубил бы и себя и близких ему людей.

Фильм «Братья» имеет и познавательный интерес. Он дает представление о быте, нравах и обычаях обитателей далекого и мало еще известного нам Таиланда. Жизнь хижин и богатых домов, сельские празднества и труд земледельцев показаны в нем красочно и любовно.

Истинная красота человека — в его духовном облике. Эту мысль вновь подтверждает бирманский фильм «А Джо и А Мао», в котором замечательная актриса Тчи Тчи Тхей исполняет роли сестер-близнецов.

А Джо добра, отзывчива, она — примерная мать и жена. А Мао — полная противоположность ей. Она жестока, завистлива, порочна, отравлена ядом западной «цивилизации». Разделавшись с сестрой, А Мао поселяется в ее доме, надевает ее наряды и даже пробует отбить ее мужа, который возвращается из Англии, где он пять лет учился на военных курсах.

Тчи Тчи Тхей виртуозно владеет искусством перевоплощения. Несмотря на физическое сходство, одинаковость одежды, прически и даже манер, мы каждый раз безошибочно распознаем, какая из сестер перед нами.

Если в кинофильмах «А Джо и А Мао» и «Братья» социальные противоречия буржуазного общества лишь угадываются, если причины, порождающие зло, даны только намеком, то в цейлонском фильме «Ваналия» и японской кинокартине «На этой земле» о них говорится полным голосом.

Бедная вдова Силавати, защищаясь от грубых домогательств помещика Карунасены, попала в тюрьму. Через несколько лет в поисках работы она снова столкнулась с Карунасеной, который не оставил своих притязаний. Не добившись своего и на этот раз, он убил ее. Дочь Силавати Рупа жила все эти годы нищенством. После гибели матери она становится во главе отряда лесных разбойников. Ее отряд конфискует у помещиков бесчестно нажитые богатства и раздает их бедным. Народ прозвал Рупу Ваналией, что значит «девушка джунглей». Ваналия ловит Карунасену, и он расплачивается за все свои злодеяния. Эта основная сюжетная линия переплетается с комической историей безуспешных попыток женской полиции поймать Ваналию. Встретив «девушку джунглей» в мужском костюме, начальница полиции влюбляется в «юношу» и даже готовится к свадьбе...

Фильм поставлен участником фестиваля Джайямана. Им же написан сценарий и исполняется роль Карунасены. В картине немало живых наблюдений. Колоритно поставлена сцена в доме некоего «босса» профессиональных нищих, обучающего своих компаньонов, как нужно обманывать прохожих, притворяясь припадочными или увечными. Выразительны кадры судебного разбирательства дела Силавати. После громких слов о справедливости и беспристрастии судьи приговаривают невинную женщину к тюремному заключению. Мало правдоподобно показана жизнь лесного разбойничьего брат-

ства. Картина несколько затянута (она длится более трех часов), и, динамичная вначале, она к концу становится вялой.

Цейлонские кинематографисты, разоблачая социальные противоречия общества, прибегли к приемам наивной романтики. Японские кинематографисты в фильме «На этой земле» пошли по пути реалистического показа жизни, ни в чем не поступаясь ее беспощадной правдой. Пропасть, которая разделила героев фильма — дочь фабриканта Вакако и бедного студента Хейтиро Окава — это непримиримость интересов рабочего человека и эксплуататора. На собственном опыте, на примере горькой жизни товарищей познает Хейтиро жестокие законы буржуазного общества и решает идти своим путем. Тщательная проработка характеров, мастерское владение выразительными средствами современного кино (постановка Хидемасо Нагата, режиссер Кацабуро Иосимура, оператор Иосихиза Накагава) делают этот фильм заметным явлением современного японского киноискусства.

Частица нового, светлого мира отразилась в китайском кинофильме «Лань Лань и Дун Дун».

Поставленный режиссером Лу Ци-мином, этот фильм необычен по сюжету, построенному как история путешествия двух малышей — брата и сестры Лань Лань и Дун Дун из шанхайской школы-интерната — в Пекин, где живут их родители. Маленькие пассажиры, обладая деятельными характерами, любопытством, наблюдательностью и сметкой, причиняют немало хлопот соседям по вагону, проводникам поезда, начальникам станций. О подрастающих гражданах республики заботятся все, с кем они сталкиваются в пути. В незатейливом, но имеющем глубокий смысл кинорассказе раскрывается красота и гуманность отношений между людьми социалистического общества.

О том, как свет знания побеждал вековое невежество, как советские врачи принесли свет науки в монгольские стойбища, помогали народу освободиться от губительной веры в шаманов и знахарей, рассказывает интересно поставленный и снятый монгольский художественный фильм «У порога жизни» (режиссер Гендун, оператор Жигжид).

Особый интерес участников фестиваля вызвали первые опыты кинематографистов молодых африканских государств Марокко и Ганы.

Полон наивной прелести марокканский фильм «Дочь Абрара», который с чарующей непосредственностью рассказывает о злоключениях бедных бродячих музыкантов и любви одного из них к дочери богатого селянина. Фильм сделан без синхронизации: действующие лица (кстати, основные роли исполняют не актеры-профессионалы, а простые крестьяне) не говорят — вместо диалога дан дикторский текст, живой и остроумный.

Фильм «Дочь Абрара» своеобразен по жанру. Он одновременно и художественный и почти документальный. В фильме много этнографического материала. Вот, например, музыканты справляют свадьбу своего товарища, исполняются подлинные марокканские национальные песни и танцы. И все это — на фоне чудесных пейзажей страны: красноватых горных ущелий и цветущих долин, селений, прилепившихся к скалам под ослепительно голубым небом Африки.

То же чувство искрящейся молодости характерно и для фильма «Ягуар», танцевальной сюиты, показанной кинематографистами Ганы.

●

Несколько слов следует сказать о документальных фильмах фестиваля. В них рассказывается о том новом, что вошло в жизнь народов Азии и Африки, об их сегодняшней борьбе с колонизаторами.

Работы своих документалистов показала почти каждая страна. А кинематографисты Демократической Республики Вьетнам демонстрировали только хроникальные фильмы: первый художественный фильм они начали создавать лишь сейчас.

Большое впечатление производят работы документалистов Китайской Народной Республики. Трудно забыть, например, кинорассказ о строительстве Шисаньлинского водохранилища под Пекином. Бурными аплодисментами встретили участники фестиваля документальный киноочерк, рассказывающий о том, как были построены плотина и ирригационная система в одной из провинций: строительство было осуществлено не за три года, как предполагалось по плану, а за... двадцать дней.

Громадный отклик получил фильм о протесте китайского народа против агрессивных действий американо-английских империалистов, пославших свои войска в Ливан и Иорданию. Каждый сидящий в зале ощущал, какая лавина народной ненависти может обрушиться на безумных поджигателей войны, шантажистов и провокаторов, если они не прекратят свою

преступную игру с огнем, политику «на грани войны».

Превосходны также работы документалистов Вьетнама. Поэтично, темпераментно сумели они поведать, например, о том, как учится их народ, как миллионы включились в поход за культуру, и теперь страна, которая еще недавно была почти полностью неграмотной, уже находится в преддверии полной ликвидации тяжелого наследия колониального режима. Кинематографисты сумели подсмотреть и зафиксировать на пленке немало волнующих эпизодов. Малыш, придя из школы, учит своих родителей выводить буквы; мать, качая ребенка, заучивает текст из учебника, написанный на листке, приколотом перед нею на стене; крестьяне работают в поле, и нет-нет да и глянут в сторону то одного, то другого столбика с дощечками, на которых начертан текст последнего урока; рабочие катят вагонетку, опрокидывают ее и, пока идет разгрузка, читают учебное задание, записанное на борту вагонетки...

Всеобщее внимание привлек документальный фильм «Гана». Негр, простирающий связанные руки из мрачной темницы,— такой была Гана в плену у колонизаторов. «Негров увозили в рабство, продавали на каторжные работы: так знакомилась Африка с «цивилизацией»,— говорит диктор. Но народы этого континента все решительней вступают в борьбу с колониализмом. И вот Гана — одно из самых молодых африканских государств — празднует провозглашение своей независимости.

Много нового и в жизни Марокко. Его народ любовно развивает свою национальную культуру. Участники молодежного театра, большинство актеров которого рабочие, готовят постановку комедии Гоголя «Ревизор»...

Запомнились участникам фестиваля документальные фильмы Индонезии. Они показывают, как горячо предан народ молодой республике, какой энтузиазм вызывает во всех сердцах священное слово «мердека», которое вслед за президентом Сукарно повторяют как клятву верности, стойкости и мужества тысячи индонезийцев.

С интересом были просмотрены фильмы «Художник Мохамед Нади» (Объединенная Арабская Республика), «Искусство и архитектура Цейлона», «Планирование и прогресс Пакистана», «Призыв гор» (Индия) и другие.

Много замечательных документальных кинокартин о современности было показано на ташкентском фестивале. Но тем ощутимее стал один из его недостатков: мало все же было показано художественных фильмов, рассказывающих о сегодняшней жизни стран Азии и Африки. Так, кинематографисты Объединенной Арабской Республики, страны, которая ныне стоит на переднем рубеже борьбы с колониализмом, показали картину «Халед ибн Эль Валид», события которой относятся к далекому прошлому. Конечно, участникам фестиваля было небезынтересно узнать некоторые факты из истории народа Египта, познакомиться с игрой Хусейна Сидки, Мадихи Юсри, которые находились среди делегатов фестиваля. Но еще больше было желание увидеть кинофильмы, которые отразили бы нынешний день республики, жизнь ее свободолюбивого народа, проблемы, волнующие его сегодня.

●

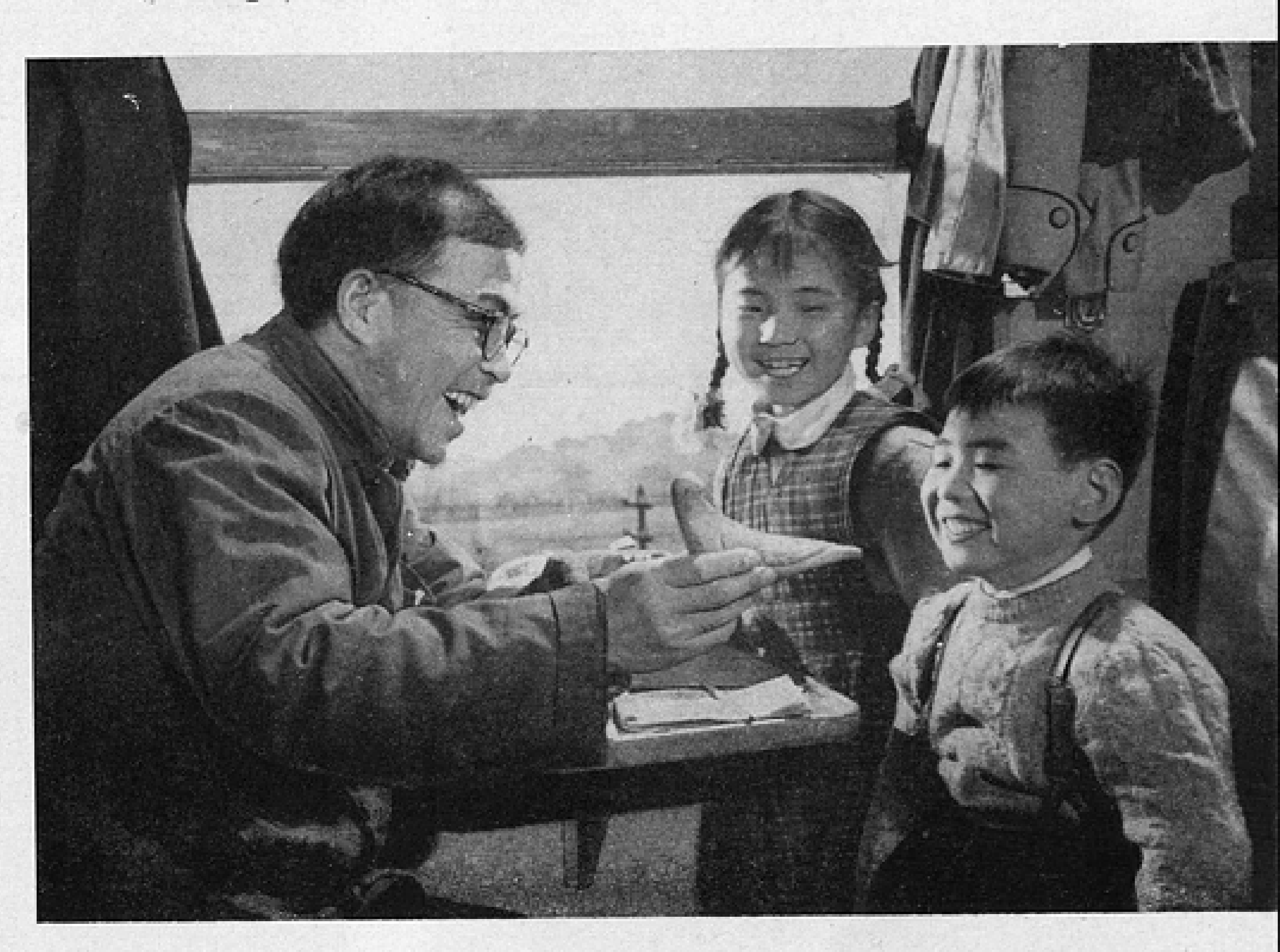
Две недели продолжался в Ташкенте смотр киноискусства стран Азии и Африки. Свыше шестидесяти художественных и документальных картин было показано на этом международном празднике прогрессивного кино. В дружеских разговорах, дискуссиях, встречах «за круглым столом», в кулуарах кинотеатров участники фестиваля обсуждали увиденные фильмы, творческие проблемы. И каждый здесь нашел для себя нечто ценное и полезное.

Фестиваль еще раз убедил деятелей кино, что борьба за прогресс и расцвет культуры,— как хорошо сказал глава индонезийской делегации Харьото,— неотделима от борьбы за мир и национальную независимость.

Встречи в Ташкенте помогли укрепить дружеские связи, установить деловые контакты, расширить взаимное творческое сотрудничество кинематографистов двух великих континентов. Они укрепили решимость художников смелее обращаться к жгучим вопросам современности.

Факел дружбы, зажженный на площади Ленина, не погас с окончанием фестиваля — искры его светлого пламени разлетелись по многим странам Азии и Африки, чтобы разгореться еще ярче.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ,
ПОКАЗАННЫХ НА ФЕСТИВАЛЕ КИНОИСКУССТВА
СТРАН АЗИИ И АФРИКИ.



«ЛАНЬ-ЛАНЬ И ДУН-ДУН» (КНР)



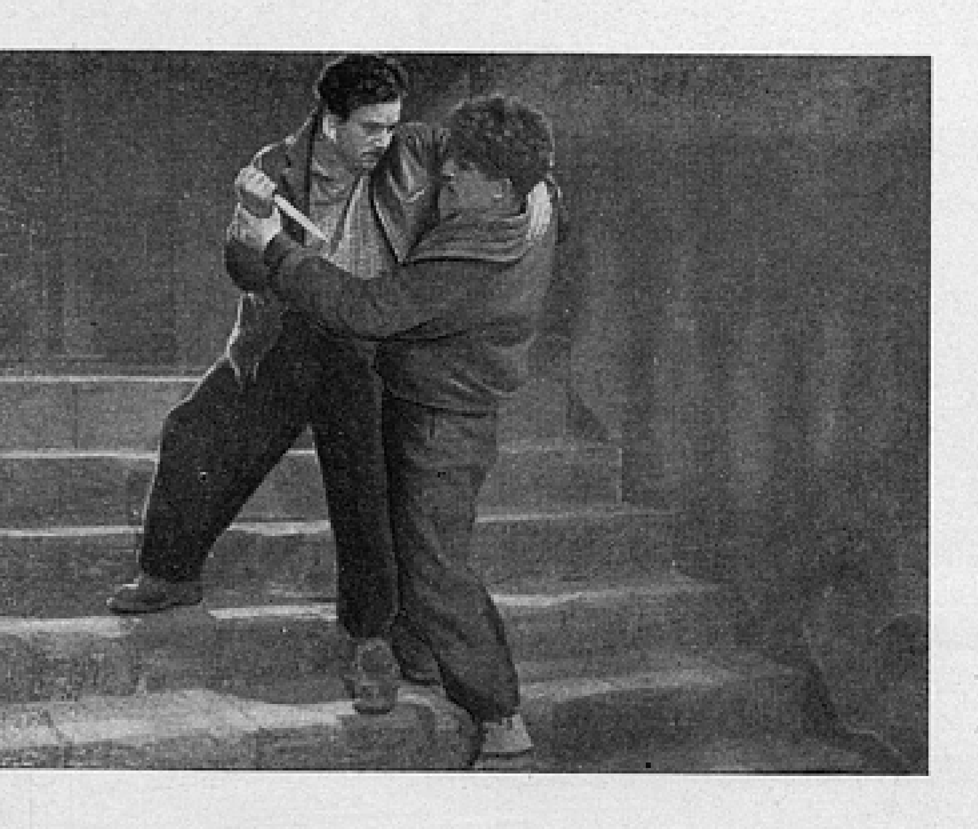
«БХАБХИ» (Индия)



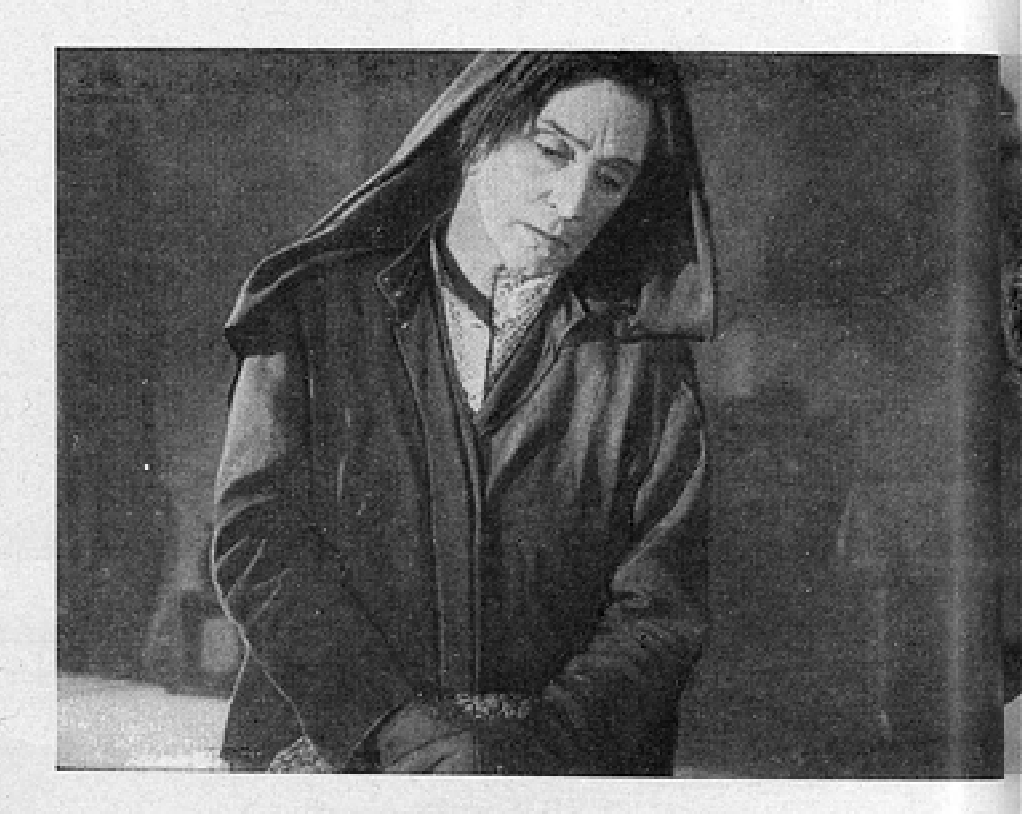
«НЕ ТА, ТАК ЭТА» (Азербайджанская ССР)



«ЧУЖИЕ ДЕТИ» (Грузинская ССР)



«НА ДАЛЬНИХ БЕРЕГАХ» (Азербайджанская ССР)



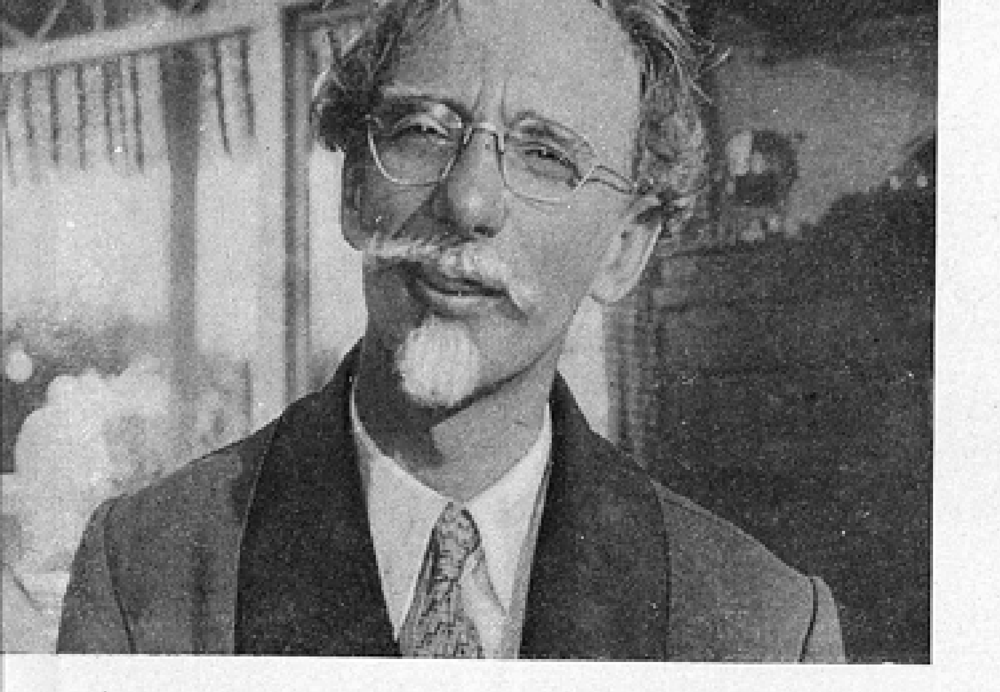
«ОТАРОВА ВДОВА» (Грузинская ССР)



«ПЕСНЯ ПЕРВОЙ ЛЮБВИ» (Армянская ССР)



«ЕГО ВРЕМЯ ПРИДЕТ» (Казахская ССР)



«НАШ МИЛЫЙ ДОКТОР» (Казахская ССР)



«ЧЕСТЬ СЕМЬИ» (Туркменская ССР)



«ЛЕГЕНДА О ЛЕДЯНОМ СЕРДЦЕ» (Киргизская ССР)



«ПО ПУТЕВКЕ ЛЕНИНА» (Узбекская ССР)



«ВЫСОКАЯ ДОЛЖНОСТЬ» (Таджикская ССР)



«АВИЦЕННА» (Узбекская ССР)



«РАЗВЕ МОЖНО ЖИТЬ В РАЗЛУКЕ?» (КНДР

«БРАТЬЯ» (Таиланд)

ДЕКАДА КИРГИЗСКОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ В МОСКВЕ 1958

Ф. Маркова

ПЕРВЫЙ ОПЫТ

Трудно сохранить позицию строгого беспристрастия, если на экране в первый раз рядом с названием фильма читаешь надпись: «Производство Фрунзенской киностудии».

Первый художественный фильм... Можно себе представить, сколько волнений, творческих поисков, кропотливого труда предшествовало его рождению! И мысли обо всем этом не покидают, когда судишь о его достоинствах и недостатках.

Кинокомедия «Моя ошибка» поставлена режиссером Иваном Кобызевым и снята оператором Ю. Шведовым по сценарию М. Аксакова (по мотивам рассказа «Признание» народного поэта Киргизии Аалы Токомбаева).

Киргизские кинематографисты не выбирали «путь, чтобы протоптанней и легше». Их первая работа посвящена нашей современности, сегодняшней жизни колхозного села, а не делам дней, давно минувших.

Известно, что кинокомедия — жанр очень трудный и, как правило, не приносящий лавров тому, кто делает первые шаги на этом поприще. Это, надо полагать, не составляло тайны и для авторов картины. И все-таки они смело принялись за дело.

Ну что ж, можно только порадоваться их творческой смелости.

В картине «Моя ошибка» подкупает многое. Прежде всего — ощущение достоверности изображенного. Для зрителей, никогда не бывавших в Киргизии, это будет интересное знакомство с жизнью и бытом народа братской республики. Они узнают, как трудятся, о чем мечтают киргизские колхозники, услышат хорошие песни, увидят чудесные, снятые с большой любовью картины своеобразной природы. Особенно колоритны сцены праздника животноводов, конно-спортивных народных игр, скачек.

Другое достоинство фильма — его оптимистичность, умение авторов показать победу нового, светлого в нашей действительности над старым, отживающим, мешающим общему движению вперед.

И, наконец, умелая работа постановщика с актерами. Некоторые из них пришли в киноискусство из самодеятельности (И. Манапбаева — исполнительница роли Гульджан, К. Джолдошев — исполнитель роли Айдара), но оказались достойными партнерами своих многоопытных товарищей — народного артиста республики М. Рыскулова (Сабыр), заслуженных артистов республики С. Джаманова (Муса) и Ш. Тюменбаева (ревизор Кашка). Что касается последнего, то он обнаружил в новом фильме незаурядное комедийное дарование, и можно без преувеличения сказать, что эта роль составляет украшение всей картины.

Удачная режиссура отдельных эпизодов, хорошие операторские находки (например, в сцене, когда у опьяневшего ревизора все в глазах троится, или в сцене похищения «невесты») делают фильм по-настоящему веселым и заставляют простить авторам многие его несовершенства.

«МОЯ ОШИБКА»





«МОЯ ОШИБКА»

Многие, но не все. И здесь хотелось бы поговорить о некоторых слабых местах комедийного сценария, которые, к сожалению, присущи не только фильму «Моя ошибка». Речь идет о художественной неполноценности, даже несостоятельности ее положительных героев.

В самом деле, какие серьезные претензии можно предъявить драматургу, когда дело касается образов сатирических? В сущности, никаких. Обличительный пафос картины сосредоточен на образе Мусы Чокаева — заместителя управляющего сельпо. Это деляга, жулик, самоуверенный и наглый тип. Он смешон и жалок во всех своих проявлениях: нечистоплотен в денежных делах, эгоист и интриган по отношению к любимой девушке, подлец по отношению к товарищам, с которыми связан по службе (вспомним, как Муса обманул доверчивого кладовщика, убедив его в том, что недостающие кожи лежат на складе).

По-своему убедителен и образ заведующего конефермой, старика Сабыра — отца Гульджан. Этот бесхитростный и добродушный человек искренне желает счастья своей единственной дочери — красавице Гульджан. Но пережитки прошлого еще тяготеют над Сабыром — завидное общественное положение «начальника» Мусы, его мнимый авторитет и материальное благосостояние представляются старику залогом счастья будущей семьи, ослепляют его и едва не приводят к роковой ошибке. Характер Сабыра выписан сценаристом, правда, несколько плакатно, прямолинейно, но в общем последовательно и убедительно. Жизнь жестоко посмеялась над предрассудками Сабыра и подсказала ему правильный путь.

Наконец, еще один персонаж — шофер Сейтек, помогающий Мусе в осуществлении его хитроумных планов. Человек беспринципный, корыстолюбивый, Сейтек за известную мзду готов принять участие в любом грязном дельце. Артист М. Маниязов умело использует довольно скупой драматический материал роли и тактично, без утрировки создает правдивый в своей неприглядности образ.

По отношению ко всем этим персонажам в фильме четко определена обличительная позиция авторов, и художественные средства, избранные ими для ее раскрытия, оказались верными — об этом легко судить по реакции зрительного зала. Но если поведение Сабыра, Мусы, Сейтека вызывает определенные и недвусмысленные эмоции, то совсем иначе обстоит дело с такими героями, как Айдар, Гульджан, Кулийпа, старший конюх Мураталы. Не говоря уже о том, что сценарист не сумел ни одного из них охарактеризовать какими-либо черточками самобытной индивидуальности, все они, по существу, не комедийные герои.

Каким же должен быть положительный герой в комедии? Такой вопрос, конечно, выходит за рамки анализа фильма «Моя ошибка». Но и это кинопроизведение дает большой материал для размышлений.

Разумеется, и положительный герой в комедии может быть смешным, попадать в глупое, нелепое положение, совершать досадные промахи и ошибки:

«МОЯ ОШИБКА»



таковы уж требования самого жанра. Но, думается, он обязательно должен быть сильным и ловким, жизнерадостным и остроумным, способным достойно выйти из любых жизненных испытаний. Иначе какой же это положительный герой? Как же вызовет он сочувствие зрителя к своим злоключениям, симпатию и любовь?

И не оттого ли кажутся нам скучными и неинтересными многие кинокомедии последних лет, что судьба их положительных героев не вызывает ни волнения, ни сострадания, ни улыбки, ни огорчения?

А между тем, обратившись к лучшим образцам комедийного жанра в советском киноискусстве, можно найти примеры интересных драматургических решений не только образов сатирического плана, но и обаятельных, лиричных образов положительных героев. Вспомним хотя бы «Волгу-Волгу», «Свинарку и пастуха», «Девушку с характером», «Трактористов», «Богатую невесту» и многие другие фильмы.

В картине «Моя ошибка» сценаристу Михаилу Аксакову явно не удалось создать впечатляющий и интересный образ положительного героя. Его Айдар — личность, лишенная живых красок, остроумия, силы, подлинной человеческой привлекательности. В большинстве эпизодов он глуповат, растерян, пассивен. Трудно поверить, что такого растяпу, способного лишь вздыхать и беспомощно разводить руками в трудную минуту жизни, может беззаветно любить умная, волевая и красивая девушка Гульджан. Вот он сосредоточенно ищет 35 копеек, из-за которых не сходится баланс; вот с несчастным видом собирает бумаги, разбросанные разгневанным Сабыром; вот безропотно соглашается ехать в район с отчетом в тот самый день, когда решается его судьба; вот сочиняет какую-то невразумительную ложь про заболевшую тетю. Потерпев поражение на состязании джигитов, он приходит в полное отчаяние и готов отказаться от невесты, как «недостойный». А когда решительная Гульджан предлагает Айдару бежать, он лепечет: «Решено! Я только предупрежу председателя...».

Не находчив, не смел, не привлекателен, а жалок Айдар в эти минуты. И артист К. Джолдошев, исполняющий роль с завидной непосредственностью, делает большую ошибку, слепо следуя замыслу сценариста в трактовке образа.

Не много драматургического материала дал сценарист и героине фильма Гульджан. Простота и естественность, внешнее обаяние помогают, правда, молодой актрисе преодолеть схематичность роли, но ей все же не удается создать характер по-настоящему законченный, лирически наполненный, психологически глубокий. Ведь круг интересов девушки искусственно замкнут: на протяжении всего фильма она занята лишь устройством своих семейных дел.

И только один положительный герой — ревизор Кашка,— персонаж в сущности второстепенный, с блеском выполняет свою драматургическую функцию в комедии. Кашка — олицетворение честности, принципиальности и высокой человеческой требовательности. Казалось бы, что́ может быть скучнее и назидательнее подобного персонажа в комедии? Но лаконичные и выразительные штрихи, найденные для его характеристики сценаристом, в счастливом сочетании с блестящим мастерством актера дают хороший результат. Ревизор все время смешон и никогда не жалок, он остроумен и находчив, наконец, он жизнерадостен и бодр в самых отчаянно-безнадежных положениях. И каждый его шаг сопровождается веселым сочувствием зрителя, который с первой же минуты его полюбил.

И этот последний пример, думается нам, поучителен для многих драматургов, работающих в труднейшем жанре кинокомедии.

Неправда, что комедия сильна лишь пафосом *отрицания*, что оружие смеха существует лишь для обличения пороков и недостатков. Жанр этот располагает огромным и нерастраченным запасом веселого, жизнерадостного, искрометного материала, призванного *утверждать* новое, прекрасное в нашей действительности. И обе эти стороны комедийного творчества органически неразделимы в искусстве, призваны дополнять и обогащать друг друга. Вот почему комедии, как и всякому другому жанру искусства, не только не противопоказан, но и жизненно необходим положительный герой, противостоящий герою, олицетворяющему пережитки старого, обреченного на гибель мира. Нужно только, чтобы он не уступал своему антиподу по эмоциональной, художественной выразительности, чтобы комедиографы полюбили его так же горячо, как умеют они ненавидеть и обличать тех, кто становится объектом их сатиры.

И первый художественный фильм, выпущенный киргизской киностудией, его достоинства и слабые стороны, думается нам, убедительно доказывают справедливость такого требования.

А. Ромицин

НАМЕРЕНИЯ И РЕЗУЛЬТАТЫ

На Украине за последние годы создано сравнительно много художественных фильмов о нашей сегодняшней жизни, где показаны советские люди, работающие на разных участках коммунистического строительства. Выпуск таких произведений несомненно будет возрастать с каждым годом.

Но если рост производства фильмов на современную тему обнадеживает и радует, то идейно-художественное содержание и качество уже вышедших картин вызывают совсем иные чувства. Лишь очень немногие картины, выпущенные украинскими киностудиями, имеют бесспорные художественные достоинства, пользовались серьезным, заслуженным успехом.

●

Если мы ознакомимся с литературными сценариями фильмов, то они не оставят никакого сомнения относительно благих намерений их авторов. За различием жизненного материала, за несхожестью индивидуальной манеры сценаристов явственно угадывается одно общее свойство произведений: любовное отношение к советской действительности, стремление показать красоту и великий смысл общественных преобразований в нашей стране, трудовое упорство и богатство духовного мира советских людей. Но добрые и верные намерения большей частью так и остаются только намерениями, не воплощаются в полноценные художественные образы киноискусства. По-видимому, это происходит в первую очередь потому, что многие сценаристы не поспевают за развитием событий, отстают от новых явлений жизни, обращаясь к привычным, традиционным формам. Кроме того, нельзя не заметить в сценариях пренебрежительного отношения к мастерству, к овладению профессиональными тонкостями кинодраматургии.

В порядке обсуждения.

Рассматривая сценарии на современную тему, поставленные за последние годы на украинских студиях, видишь, что их авторы, во-первых, спешат в выборе конфликтов, не обнаруживая при этом необходимой разборчивости и требовательности; во-вторых, избрав конфликт, в известной мере типичный, характерный для наших дней, они не раскрывают его с необходимой полнотой в сюжете произведения.

Существует распространенный взгляд, согласно которому конфликт, положенный в основу драмы, представляет собой не что иное, как эстетически осмысленное отражение наиболее важных и острых противоречий жизни общества или отдельного человека.

Такое определение слишком общо и абстрактно, но недостаток этот восполняется самой практикой искусства. Ведь совершенно ясно, что характер и содержание общественных противоречий, породивших необозримое множество различных конфликтов, изменяются вместе с изменением самих основ социально-общественной жизни. Поэтому отвлеченная форма обычного определения конфликта при ближайшем рассмотрении наполняется чрезвычайно богатым конкретным историческим материалом. Умение подметить зарождение новых явлений, говорящих о серьезных изменениях в жизни, всегда было и остается верным признаком проницательности и таланта художника. Вот почему настоящий художественный успех, как правило, выпадает на долю лишь тех сценаристов, в ком развито чувство современности, кто способен заглядывать в будущее и обладает достаточной творческой смелостью, чтобы постоянно обновлять формы выражения утверждаемых идей.

Как в прошлом, так в известной мере и поныне советское киноискусство основывалось на кинодраматургии, показывающей антагонистические классовые противоречия. В ранний период истории советского кино в фильмах действовали антагонисты: рабочий и капиталист, подпольщик-революционер

и полицейский, красноармеец и белогвардеец, крестьянин-бедняк и кулак и т. п. Позднее область классовой борьбы расширилась, усложнилась, вовлекая новых участников. Появились старый, честный инженер, перешедший на сторону Советской власти, и инженер-диверсант, вредитель. Еще позднее история выдвинула новые фигуры: советский солдат, противостоящий фашисту, советский человек и шпион иностранной разведки и т. д.

Со временем все большее место начали занимать фильмы, отображающие противоречия отнюдь не антагонистического характера. В этих картинах герои выступают не в качестве непримиримых классовых врагов, а как вполне равноправные члены советского общества. Разумеется, они отличаются друг от друга, однако их разделяет отнюдь не непреодолимая вражда, а нечто иное — разность идейного кругозора, разная степень сознательности, мера активности в общих, коллективных усилиях, направленных на построение коммунизма.

Естественно, что разработка конфликта последнего типа составляет труд гораздо более сложный, чем изображение антагонистических противоречий. Нужно обладать очень высоким политическим сознанием, хорошим знанием жизни, а также незаурядной художественной проницательностью, чтобы уловить и передать в обобщенных образах реальные, действительные противоречия, свойственные обществу на разных этапах его развития. Постоянное обогащение жизненными впечатлениями, умение выразить их в яркой кинематографической форме — вот что требуется от кинодраматургов, обращающихся к современному материалу. Иначе неизбежно будет возникать разрыв между темой и ее воплощением, между целью и достигнутыми результатами.

Связанные с этим слабости как раз и характеризуют большинство украинских сценариев на современную тему.

Зрителям знаком фильм «Когда поют соловьи», поставленный по сценарию Л. Компаниец режиссером Е. Брюнчугиным. В отличие от работ иных кинодраматургов, сценарий Л. Компаниец обладает несомненными литературными достоинствами. В нем видна хорошая авторская наблюдательность, умение пользоваться деталью, в отдельных эпизодах имеются образцы точного, лаконичного диалога. Автор стремится к правдивому, достоверному изображению жизни украинского колхоза наших дней, старается нарисовать поэтическую картину радостного труда колхозников.

Среди персонажей сценария — и застенчивый в своих чувствах зоотехник Василий, и смешливые доярки Марьяна, Катря, Устина, и красавчик-механизатор Федор Кудря, эдакий всеядный сельский Дон-Жуан, и председатель колхоза Тимофей Завирюха, и заведующая фермой Василина Рыбка.

В большинстве своем перечисленные действующие лица не новы. Они производят впечатление довольно старых знакомых, неоднократно встречавшихся раньше в других комедиях. Несколько особняком стоит один образ — доярки Катерины Квитки.

Благодаря честному отношению и любви к делу Катря выдвигается в передовые, становится знатной колхозницей. Ее хвалят, с ней считаются, ее фотографируют для газеты. Председатель колхоза Завирюха в особо сложных случаях, требующих влиятельной поддержки, пользуется ее помощью. По словам матери Катри (не вошедшим в фильм), она стала «козырной картой» колхоза. Разумеется, мать и не подозревала даже, какую горькую правду высказала дочери... Новое положение пришлось Катре по вкусу. Постепенно она охладела к работе, отошла от товарищей, уверовав в свое назначение «козырной карты». Только под влиянием неприятных обстоятельств, больно ранивших ее самолюбие, Катря постаралась взглянуть на себя со стороны и уразумела, на какой ложный и опасный путь она встала. В противовес Катре, иного, верного взгляда на вещи придерживается доярка Марьянка, которая не брезгует никакой «обидной» работой, а к концу действия тоже приобретает трудовую славу, как бы поменявшись с Катрей местами.

Л. Компаниец взяла если и не совсем новый, с формальной точки зрения, конфликт, то, во всяком случае, взятый из реальной жизни. Однако драматургическое решение этого конфликта снизило и значение замысла и художественную ценность образов комедии. Характер Катри-зазнайки Л. Компаниец пыталась раскрыть в сущности не драматическими средствами, а чисто внешним путем. С того самого часа, когда скромная, простая доярка вдруг уверовала в свою исключительную роль, образ Катри теряет убедительность.

Почет, авторитет, популярность словно толкают Катрю в сторону от здравого смысла. Раньше она носила простое платье, теперь наряжается в дорогое и в этом претенциозном виде является на тяжелую, грязную работу; раньше она любила свои длинные косы — теперь уже стыдится их, обрезает и завивает волосы в парикмахерской; раньше Катря охотно бралась за любое дело, теперь изменилась и в этом. Нанизывание подобных внешних черт неизбежно делает образ Катри во многом карикатурным, живой смысл ее характера вытесняется назойливым моральным осуждением. В итоге любопытное наблюдение, лежащее в основе образа, не раскрывается как явление в какой-то мере типическое, а становится лишь более или менее забавной мелкой иллюстрацией известной моральной категории.

Подмена драматического раскрытия образа его отвлеченной моральной оценкой встречается не у одной Л. Компаниец. Этот серьезный недостаток распространен довольно широко. Так, например, он откровенно выступает в сценарии А. Андреева «Есть такой парень» (1956), поставленном режиссером В. Ивченко.

Среди героев фильма — рабочего Антона Карнилина, кузнеца Фомы Прохоровича, начальника цеха Костромина, его дочери Люси, конструктора Тани и других—сценарист показал передового кузнеца Олега Дарьина. Его образ по смыслу близок образу Катри. Дарьин также представляет ту незначительную часть передовых людей производства, которые благодаря почету, окружающему их труд, начинают ложно понимать свое значение в обществе, зазнаются и часто кончают тем, что теряют доверие товарищей. Так случается в жизни, однако совершенно неоспоримо, что подобные превращения составляют сложный процесс, и раскрывать его нужно не путем обнаженного морализирования, а в живом действии. У Андреева же образ лишен активного действия, зато Дарьин много разговаривает, откуда и становится известно, что он, во-первых, передовой кузнец, во-вторых, честолюбив, завистлив, любит деньги, ревнив, злобен, скрытен и т. п. Кажется, он существует только затем, чтобы зритель понял, как не нравятся автору такие неприятные люди. Конечно, зритель искренне разделяет чувства автора, однако остается в полном неведении относительно того, что же представляют дарьины в действительности, какие причины способствуют их появлению.

Увлечение моральной оценкой в ущерб драматическому действию отнюдь не единственная слабость сценариев. Хроническая болезнь многих кинодраматургов — приверженность к традиционным сюжетным схемам, боязнь новых форм, что порождает стандарт, штампы.

Особенно наглядно это видно на образах руководителей — председателей колхозов, директоров научно-исследовательских институтов, начальников заводских цехов и т. п. Эти герои выступают, как правило, в неблагодарной роли ограниченных упрямцев, существующих лишь затем, чтобы мешать инициативе, творчеству, открытиям. Разумеется, беда не в том, что авторы показывают плохих начальников, а в том, что не дают себе труда убедительно раскрыть, почему, в силу каких обстоятельств последние ведут себя так, а не иначе.

В сценарии Г. Кушниренко «Главный проспект» (фильм по нему поставлен режиссером И. Эстриным в 1955 году) основными действующими лицами являются крупный ученый профессор Сотин и его ученик Береговой. Сотин выступает как решительный противник опытов Берегового, пытающегося найти способ изготовления прочного, легкого и дешевого строительного материала «стенолита». Собственно, разногласия между ними и составляют конфликт сценария. Но если взгляды, намерения, увлечения Берегового показаны более или менее удовлетворительно, то этого невозможно сказать о его противнике. В основе поведения Сотина лишь скептическое неверие, не больше. Не удивительно, что он производит впечатление механической фигуры, введенной ради того, чтобы как-то подталкивать движение сюжета.

Похожее решение видим мы и в сценарии Ю. Мокреева «Долина Синих скал», поставленном в 1956 году режиссером Н. Красием. Инициативе инженера-геолога Василия Рубана здесь противопоставлено бюрократическое равнодушие заведующего нефтепромыслом Макушенко. Последний также не верит Рубану, будто в долине Синих скал еще может быть нефть, и поэтому мешает его настойчивым поискам.

Еще чаще, как это ни странно, мертвящие нормы схемы проявляются в тех случаях, когда предметом изображения служит любовь.

Здесь прочно, несокрушимо укоренилась своя «традиция», свой штамп: пресловутый «треугольник», только в крайне упрощенном, утилитарно-производственном выражении. «Он» увлечен какой-нибудь идеей, упорно добивается ее воплощения, «она» любит его, но под влиянием неудач своего возлюбленного начинает колебаться, сомневается в правильности его поступков, что приводит в конце концов к размолвке. «Она» грустит, оскорбленно замыкается, «он» тяжело переживает, но все же принципы для него дороже. В момент острого кризиса отношений появляется другая «она». Эта — полная противоположность первой: верит в «него», самозабвенно помогает ему, внушает бодрость в минуты разочарования. Благодарный, «он» отвечает ей полным доверием, а потом и любовью. Вскоре «он» побеждает, его усилия и труд вознаграждаются шумным успехом, славой. Теперь первая «она» понимает свою ошибку, но поздно. «Он» не без тайного злорадного удовлетворения холодно отвергает ее попытки возобновить былую связь.

В этом несколько отвлеченном изложении совершенно точно передается содержание и характер «треугольника», как он изображен во многих произведениях.

Так, в рамках описанной схемы развиваются отношения между Люсей, Антоном и Таней в картине «Есть такой парень». По правилам, предписываемым схемой, расположены Вера, Береговой и Галя в «Главном проспекте»; ее же мертвящие нормы определяют поведение Терезы, Рубана и Ксении в «Долине Синих скал». Кстати, в сценарии послед-

него фильма мотив взаимной привязанности Терезы и Рубана выражен вполне ясно, тогда как в картине он приглушен настолько, что о нем можно только догадываться.

Даже тема товарищеской дружбы укладывается в прокрустово ложе сюжетного стандарта. Вошло в обычай положительного героя показывать в обществе одного верного друга, наперсника юношеских увлечений и мечтаний о будущем. И точно так же полагается, чтобы старый добрый друг покидал своего товарища в самую горькую для него минуту, не выдержав трудностей и невзгод. Это называется «обострить положение».

Все эти примеры снова и снова подтверждают, насколько бесплодны в искусстве попытки идти не от жизни, а от устарелой схемы. Авторы сценариев хотят показать умных, человечных, обаятельных героев, а создают серые, резонерствующие фигуры; берут серьезные темы, но снижают их значение поверхностным, стандартным решением; находят потенциально интересные конфликты и сводят их к недоразумениям, пустякам. Крупные просчеты, являющиеся результатом инертного мышления, а также слабой профессиональной культуры, открывают просторную дорогу натурализму. Действительно, невозможно, пожалуй, найти другое, более точное слово для обозначения общей природы тех недостатков, какими отмечено большинство украинских фильмов на современную тему. Натурализм влился в киноискусство широкой волной, представляя ныне едва ли не главную опасность. Правдивость отображения жизни в ее существенных противоречиях сплошь и рядом подменяется мелкой бытовой правдоподобностью, художественное обобщение вытесняется стремлением соблюсти верность факту, свежее поэтическое ощущение, оригинальный образ приносится в жертву фотографии. Не удивительно поэтому, что произведения киноискусства, призванные увлекать зрителей, учить их и воспитывать у них хороший художественный вкус, нередко отталкивают своей сухостью, бесцветностью, дидактичной назидательностью.

Недостатки сценариев — одна часть проблемы. Другая ее часть касается режиссерской работы.

●

Слабости, в разной мере свойственные работам украинских сценаристов, не только не устранялись в режиссерской трактовке, но, наоборот, стали еще более ощутимыми. Постановщики, разумеется, понимают, что современный режиссер должен уделять главное внимание изображению человека, его духовной жизни, сложной психологии, а на деле они далеки от этого. Фильмы, созданные украинскими кинематографистами, дают много примеров, показывающих, что недостатки режиссерского мастерства вытекают, как правило, из слабого знания эстетики киноискусства, его специфики. Режиссерское ви́дение вещи, режиссерская трактовка сценарного материала часто определяются ложными установками, которые говорят о зависимости от смежных искусств, особенно литературы и театра. В результате происходит снижение художественного качества картин.

Для подтверждения сказанного можно сослаться на фильмы «Девушка с маяка» (1956) Г. Крикуна (сценарий О. Гончара) и «Гори, моя звезда» (1957) А. Слесаренко (сценарий Е. Оноприенко).

Сюжет «Девушки с маяка» скромен, в нем нет захватывающих ситуаций. Молодая девушка Марийка, дочь смотрителя маяка, увлекается Игорем, сыном директора рыбзавода. Игорь принадлежит к числу распространенных в наших фильмах героев — легкомысленных красавчиков, охотников за юбками. После нескольких встреч Марийка надоедает Игорю, он бросает ее и ухаживает за другой. Девушка страдает, однако ни ошибка в любви, ни даже болезнь не помешали ей выполнить свой служебный долг на маяке в бурную штормовую ночь.

Сценарист О. Гончар добросовестно изложил события в их последовательной смене, но изложил не приемами кинодраматургии, а как писатель-прозаик, эпически.

Режиссер же усвоил как раз самые слабые стороны работы сценариста. Чисто литературное ви́дение героев и событий Г. Крикун и не пытался перевести в кинематографический ряд.

Поучительно, как литературное мышление приводит в кино к противоречию между режиссером и зрителями. Субъективно Г. Крикун, конечно, представлял свою героиню обаятельной, любящей, хотел показать ее душевную чистоту, сердечную искренность и другие подкупающие качества. Но так как режиссерское решение мало соответствовало изобразительной природе кино, верные, хорошие намерения так и остались намерениями. Светлый поэтический образ девушки, сравниваемой в сценарии с морской чайкой, воплощен в фильме не был. Режиссерские решения оказались лишь иллюстрацией литературного эпитета.

Действительно, именно нехитрой иллюстрацией эпитетов, вроде «счастливая», «влюбленная», «страдающая» и т. п., является большинство эпизодов с Марийкой. Допустим, Марийка счастлива своей любовью. Зритель охотно поверил бы ей, если бы ее состояние было раскрыто образно, в конкретном поведении. Но в фильме она только часто смеется, что, видимо, и должно было говорить о полноте чувства. Сначала ее беспричинный смех удивляет, потом начинает раздражать, а под конец вызывает

у зрителя подозрение, нелестное для ума героини. Таким образом, прием, иллюстрирующий состояние счастья, вызывает такое отношение к героине, которое во всем является противоположным подлинным намерениям режиссера.

Отсутствие предметного, психологически убедительного выражения чувств героев обнажило искусственность сюжетного построения. Все приходится принимать на веру, потому что режиссер не дал поступкам героев убедительного художественного обоснования. Марийка любит Игоря, однако с таким же самым успехом могла полюбить другого, скажем, рабочего маяка Дему; Игорь легкомыслен и фатоват, но с неменьшим правом мог представлять молодого человека, наделенного добродетелями, и т. п. Режиссерское представление о характерах не выражено в конкретных поступках героев, взаимоотношения действующих лиц не имеют внутреннего художественного обоснования.

Подмена приемов драмы отвлеченной ассоциацией, психологического анализа — протокольным тезисом, конкретной действенной мотивировки — громкими фразами встречается довольно часто. Тут «Девушка с маяка» не составляет исключения.

Взять хотя бы фильм «Далекое и близкое» (1957) режиссеров Н. Макаренко и А. Козыря (сценарий Н. Макаренко). Картина посвящена сорокалетию Октябрьской социалистической революции. Вероятно, это во многом определило угол зрения автора на материал, на его отбор и трактовку. Он попытался нарисовать обобщенную картину жизни, прожитой советским обществом с начала тридцатых годов, и раскрыть ее на примере судьбы нескольких человек.

Одни из героев являются представителями трудового украинского крестьянства, комсомольцами (Костя, Олег, Саня, Иван), другие — кулачества (Яков Гнатюк, его сторонники, его сын Дмитрий), третьи—карьеристы современной формации (Сизов). Основные события, захватившие действующих лиц, соответствуют решающим периодам истории страны: коллективизация и ликвидация кулачества, Отечественная война, послевоенные мирные годы.

Замысел достаточно широкий и обязывающий. Однако и сценарист и режиссеры пошли в его реализации старыми, давно проторенными путями. Во-первых, они прибегают к поверхностной иллюстрации исторических событий. Взявшись изобразить почти тридцатилетний период жизни советского общества через судьбы людей, принадлежащих к двум разным семьям, авторы не опирались на конкретные человеческие характеры, а пытались поступками действующих лиц подтвердить содержание неких заранее сформулированных тезисов. Во-вторых, они пользуются методом примитивной социологической схемы. Это особенно ясно видно в трактовке образа кулака Якова и отчасти образа его сына. Яков личных, индивидуальных качеств не имеет. Это наглядное олицетворение отвлеченного понятия «кулак», ходячая классовая категория, собирательное выражение авторской моральной оценки кулачества. В соответствии с этим дано и поведение Якова. Его вид и поступки звероподобны, даже своим близким он внушает нечто похожее на мистический ужас; каждый его шаг говорит о какой-то утробной, зоологической ненависти ко всему живому, в каждом слове слышится неутоленная жажда мщения.

Словом, на экране в 1957 году возник облик кулака таким, каким он был распространен в агитпропфильмах первой половины тридцатых годов.

В отличие от «Девушки с маяка» и «Далекого и близкого», в картине «Гори, моя звезда» шире использованы кинематографические изобразительные средства. Но в ней есть свои недостатки.

Тема фильма бесспорно актуальна. Он построен на материале современной жизни донецких шахтеров. Основной конфликт состоит в том, что стремление передовых шахтеров и рабочих трудиться хорошо, производительно наталкивается на равнодушие одних, анархизм и «бузотерство» других. В конце концов это противоречие разрешается: равнодушных руководителей разоблачают, энергию анархистов и крикунов направляют в русло полезной инициативы, в результате чего отсталый участок становится передовым.

Производственный конфликт фильма осложнен личным.

Герой фильма—начальник шахты Андрей Панченко любит дочь парторга инженера Тамару. Но на сцене появляется взбалмошная девушка—водитель электровоза Нелька. Ради Нельки Панченко забывает Тамару; ради Панченко Нелька отказывает своим старым поклонникам.

Отдавая должное значению темы о советских шахтерах, а также намерению авторов показать, чем живут в наши дни рабочие Донбасса, нельзя обойти слабостей картины.

Прежде всего в ней слишком сильно чувствуется чрезмерная приверженность к традиционному изображению шахтера, от коего уже давно пора решительно отказаться. Если вообразить себе условия жизни в нынешнем шахтерском городке по тем бытовым черточкам, какие воспроизведены в фильме, невольно возникает чувство тревоги. Жить там не то что неудобно, а просто опасно. Неприглядны отношения людей: то и дело звучат угрозы, сила кулака в споре оказывается едва ли не решающей, драка служит «естественным» выражением смелости, удальства...

Сторонники своеобразно понятой правдивости в искусстве могут сказать, что подобное случается в действительности, следовательно, авторы поступили правильно, изобразив жизнь без прикрас. Неубедительный довод. Подобная «правда» не может быть центральным объектом изображения, мелкие факты бескультурья не должны заслонять подлинного содержания нашей жизни. Правдивость искусства определяется вовсе не фотографической точностью в воспроизведении явлений.

Многие персонажи этого фильма традиционны. Костя и его друзья Аркадий и Длинный кажутся давно знакомыми лицами, встречавшимися нам не один раз. Ведь почти во всех фильмах, где только речь шла о забубенных головушках и добрых молодцах с синяками под очами, мы видели подобных «героев». И, конечно, самыми близкими их предшественниками были молодые шахтеры из первой серии «Большой жизни» Л. Лукова. Громоздкий, неустроенный Балун вместе с меланхоличным лентяем Ваней Курским служат прообразами Кости, Аркадия и их окружения. Разница состоит, может быть, лишь в том, что в Балуне больше натуральных шахтерских черт, тогда как в Косте чувствуется не столько современный рабочий, сколько избалованный маменькин сынок.

Даже в образе Нельки многое идет от литературной и кинематографической традиции. Кто не помнит взбалмошных, в чем-то надломленных, потрепанных жизнью «фабричных девчонок», описанных во множестве романов и рассказов, показанных в разных фильмах? Они — предшественницы Нельки.

Для режиссерской манеры А. Слесаренко характерно стремление к острой кинематографической форме, к тому, чтобы действие картины было занимательно, чтобы зрители неотрывно следили за его перипетиями и поведением героев. Следование этому принципу выделяет фильм «Гори, моя звезда» среди других украинских картин, где литературные или театральные элементы часто заглушают изобразительный язык кино.

А. Слесаренко мыслит кинематографическими образами. Мизансцены в фильме динамичны, хотя следует признать, что в очень многих случаях динамизм их является чисто внешним, не отражает с необходимой полнотой движения чувств героев. Режиссерские приемы выразительны, лаконичны; нередко встречаются примеры удачного использования деталей, когда какая-нибудь небольшая подробность расширяет эмоциональное и смысловое значение сцены.

Вместе с тем заметно, что кинематографическая культура не освоена А.Слесаренко с достаточной глубиной, изобразительные возможности кино не подчинены продуманным художественным задачам. Формальная изобретательность в картине часто служит самоцелью.

Спору нет, произведение искусства должно обладать ясной, выразительной, острой формой. Это всегда было одним из признаков художественной завершенности. Но, перефразируя слова сторожа музея изящных искусств, объяснявшего своим знакомым, что «рокока рококе рознь», можно хорошо выразить мысль о различном отношении к остроте: острота остроте тоже рознь. Современные буржуазные фильмы, где с такими красочными подробностями изображаются похождения гангстеров, патологические явления частной жизни и всякого рода ужасы, прямо рассчитаны на обморочную остроту впечатления. Однако ни один человек, наделенный здравым рассудком, не находит эти мрачные создания искусством; они стоят далеко за пределами художественного творчества. Ведь настоящая острота в произведениях искусства — это правдивое, проникновенное выражение состояния героев, особенно в моменты их самого высокого душевного напряжения, она неотделима от содержания образа, от характера.

Характеры Андрея, Нельки, так же как отношения, складывающиеся между ними, А. Слесаренко стремился показать в преувеличенно острой манере.

Будучи назначен начальником отстающей шахты и желая выправить положение, Андрей действует решительно, резко, круто, без стеснения пользуясь правом администратора. Нелька, узнав, что у Андрея есть невеста, ведет себя во многом эксцентрически. На первый взгляд, возможно, покажется, что тут—психологическая сложность: авторы проникли в «закоулки» смятенных чувств своенравных влюбленных. Но, говоря откровенно, все это не более как игра в чувства, а не выражение истинно глубоких чувств.

Вот одна из «острых» сцен, которая дает полное представление о действиях Андрея и приемах «обострения». По приказанию Андрея у него в кабинете собираются шахтеры-прогульщики во главе с Костей, примерно тридцать молодых ребят. Андрей хотел познакомиться с «бузотерами и шантрапой», чтобы выяснить, почему они плохо работают, и повлиять на них. Дело очень серьезное. Разговор завязывается далеко не дружественный. Костя не без иронии пародирует общие мысли об отсутствии чуткого подхода к человеку, о слабости культурно-массовой работы. Андрей говорит ему в тон. Желая шутливо указать на невоспитанность самого Кости, у которого пиджак висит на одном плече, он подчеркнуто вежливо помогает парню надеть его. Костя в ответ дает Андрею рубль «на чай». Андрей вспыхивает, оскорбляется и выгоняет ребят, а Костю распоряжается уволить.

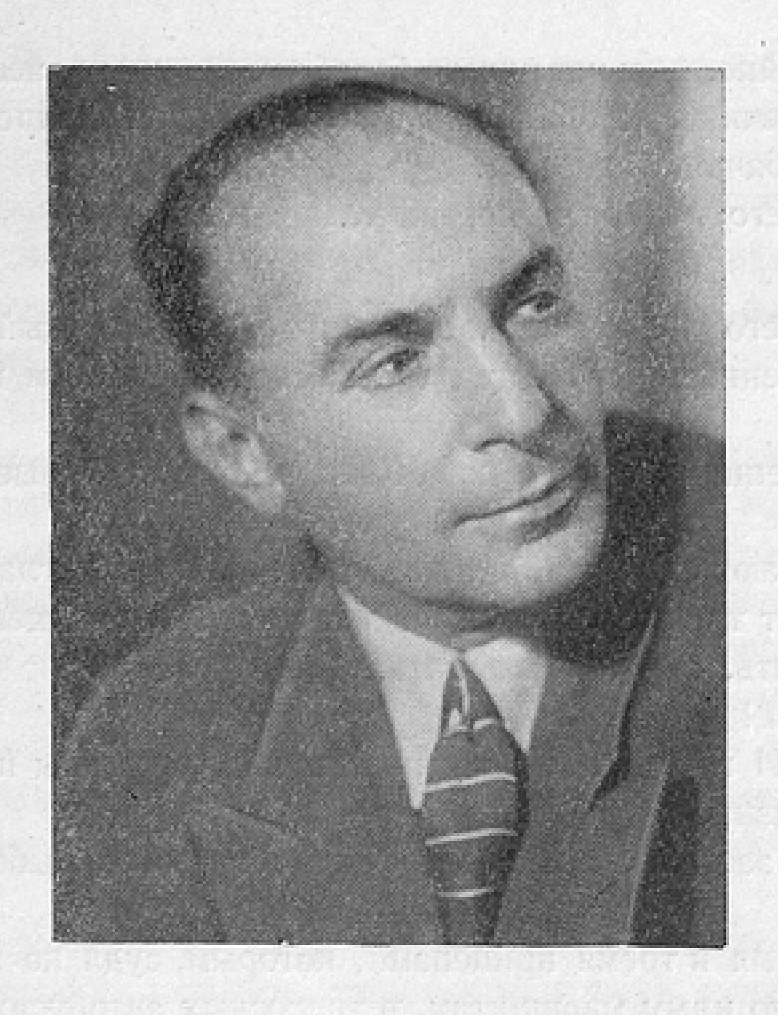
Сцена, может быть, и эффектная, но неубедительная, если учесть характер Андрея. Ведь он, как следует думать, человек серьезный, прямой, убежденный в том, что крутые, решительные меры нужны не ему лично, но интересам самого дела. Хотя Андрей несколько и переоценивает значение и возможности своей особы, однако эти его слабости искупаются безусловно честным подходом к своим обязанностям. Андрей хорошо знает нравы, привычки шахтеров и достаточно умен и гибок, чтобы не затрагивать без особой нужды их самолюбия из-за мелочей. Словом, он положительный тип руководителя, способного учиться и на собственных ошибках. В описанной же сцене выступает не такой Андрей, а персонаж мало на него похожий, лицо с мелким самолюбием и замашками беззастенчивого самодура. В самом деле, достаточно было Косте ответить на шутку шуткой — и все летит вверх тормашками. Ущемленное начальническое самолюбие взяло верх над деловыми соображениями. Дерзкие острословы, осмелившиеся поставить себя на одну доску с хозяином кабинета, властно выпроваживаются вон, сердито звучат слова: «распустили», «не шахта, а балаган», отдается строгий приказ немедленно перевести «возмутителей спокойствия» на самый отстающий участок и т. д. После этих поступков, бросающих на Андрея определенный свет, уже лицемерными кажутся его слова о том, что он, Андрей, видит в только что выгнанных им шахтерах людей, способных поднять шахту. В подобных противоречиях трудно найти выражение разных граней цельного, содержательного образа. К тому же исполнитель роли Андрея артист П. Омельченко в приведенном эпизоде играет так, что еще резче проявляется дух враждебной отчужденности, разделяющей Андрея и молодых шахтеров. Вообще актер создал характер малопривлекательного, колючего человека.

Некоторая искусственность чувствуется в истории отношений Андрея и Нельки. Ни сценарист, ни режиссер не пытались даже показать чувство героев в известном движении, в развитии. Просто они во всем исходили из предлагаемых на веру условных фактов: «полюбил», «разлюбил».

●

Изображение нашего современника, человека, который устремлен в будущее, неутомимо трудится и уверенно идет к коммунизму, требует от художника многого. В первую очередь он должен обладать высоким коммунистическим сознанием, чтобы ясно видеть перспективу, будущее. Не менее важно совершенное мастерство, основанное на знании природы данного вида искусства. Как ни общи и тривиальны эти соображения, их приходится повторять. Почти все рассмотренные примеры показывают, что авторы фильмов на современную тему ставят перед собой верные цели, однако не умеют реализовать замысел с подлинной художественностью. Невольно вспоминается проницательное замечание А. Толстого о том, что понять, освоить действительность политически еще вовсе не значит освоить ее художнически. Наблюдая за состоянием отечественной литературы, он утверждал, что очень часто художническое освоение отстает от современности или охватывает ее по поверхности, внешне и даже в том случае, когда художник политически стоит как будто на высоте.

Этими же словами можно характеризовать основную причину неудач в решении современной темы в украинском киноискусстве. Именно в результате отставания художнического освоения от политического, появляются натурализм, схема, серость в искусстве. Ко всему этому нужно относиться непримиримо, иначе не живые люди, а их бледные тени, плоские, безликие фигуры еще долго будут бродить по экранам.





Александр Штейн

СПАСЕННОЕ ПОКОЛЕНИЕ

Повесть для кинематографа

Вы помните это воскресенье июня, это праздничное утро, пронзенное непоправимой вестью? Небо немыслимой, бездонной голубизны, дрожащий воздух — казалось, он курился, — и щедрая, солнечная благодать объяла твердь земную, полную пышных трав и цветов...

Есть в Третьяковской галерее картина живописца Пластова — «Немец пролетел». Не над дотом, и не над танками, и не над линейным кораблем — пролетел над тихой лесной опушкой. И — исчез неясным силуэтом в голубой вселенной.

Залита добрым солнцем лесная поляна, колеблемые легким ветром золотятся нежные-нежные, тоненькие-тоненькие березы, резвится, прыгая с камушка на камушек, серебряный ручей, птицы перелетают с ветки на ветку, в высокой траве застыли овцы и коровы, подняли к солнцу свои головки ромашки и васильки.

Среди ромашек и васильков маленькая белая собачка с черными подпалинами лает и воет, подняв голову к голубому небу.

А чуть поодаль, повалившись головой в высокую благоухающую траву, уснул навсегда прошитый случайной, ленивой пулеметной очередью маленький деревенский пастушок.

Лает и воет пес с черными подпалинами.

Мертвая фигурка пастушка взывает к человечеству.

Он лежит, как проклятье войне, — и нет ничего более чудовищного, несообразного, не вяжущегося со всем этим вечным и блаженным великолепием природы, нежели скрюченная эта маленькая ребячья фигурка...

Это — эпиграф к фильму, его первые мгновения...

Еще не ушли из поля нашего зрения лесная поляна и бездыханный паренек — за кадром слышатся произнесенные Левитаном, его памятным голосом военных лет слова сводки Информбюро:

— На Островском направлении наши войска отбивали ожесточенные атаки танков и пехоты противника...

И, заглушая сводку, нарастают смех детей, плач детей, детские возгласы, лязгают тормоза, нервной дробью звенят трамваи, возникает чей-то деловитый шепот:

— Сто десять, сто двенадцать, сто четырнадцать...

Прощай, Ленинград, прощай!

Душным июльским днем 1941 года дети Ленинграда покидали улицы и проспекты, на которых их озарил свет жизни.

Они ехали из-за Нарвской заставы, с Васильевского острова, с Выборгской стороны...

Они ехали в трамваях с двумя и тремя прицепами, которым, судя по их номерам, положено было ходить совсем по иным маршрутам, в трехосных автобусах, в кузовах гигантских пятитонок, в тучных, неуклюжих, как слоны, троллейбусах — «яшках», как их шутливо нарекли в ту пору в Ленинграде.

И все движение в городе застопорилось, замерло, посторонилось, уступило этому великому и печальному потоку.

Прощай, Ленинград, прощай!

Ехали трехлетние малыши с недоуменными и напуганными личиками, и озорные двенадцатилетние мальчишки в пилотках набекрень, и школьники повзрослее в отцовских картузах, и кепках, и красноармейских шлемах старого образца.

Они шумели, галдели, смеялись, плакали, высовывались из окон трамваев, перегибались через борта грузовиков.

Люди на тротуарах грустно глядели вслед детям.

Печальный поток вливался на площадь у Московского вокзала. Тут стояли большие и невеселые толпы. Отцы и матери пришли прощаться со своими детьми. Сколько отцов было уже в пилотках и гимнастерках — вчерашние рабочие, интеллигенты, ставшие ныне бойцами народного ополчения, солдатами районных дивизий!..

Один из таких стоявших на перекрестке, усатый и скуластый, медный от загара, бросился из толпы провожавших, побежал, тяжело топоча сапогами, за автобусом, из которого махала ему крохотным платочком рыженькая девочка с бантом. А за солдатом побежала маленькая, некрасивая, с чуть косящим взглядом женщина и все тянула солдата за рукав, и слезы, незаметные ей, падали и падали...

— Не растравляй ты ее, Степан, — приговаривала она беззвучно. — Не растравляй, слышь, не растравляй...

А рыженькая все махала и махала платочком и еще улыбалась, но улыбка эта уже переходила в гримасу, и вот уже плачущая рыженькая девочка исчезла из виду...

Скуластый, меднолицый боец вынул из кармана штанов огромный, толстого полотна, платок, солидно, звучно высморкался и, поправив гимнастерку, пошел прочь, по-прежнему топоча сапогами. А за ним пошла прочь и маленькая, некрасивая, косящая женщина.

Машины и трамваи все подкатывали и подкатывали к площади, и там женщины с красными нарукавными повязками, на которых были обозначены названия районов, сорванными голосами вели счет детям. Долго потом звенел в ушах этот торопливый, тревожный счет:

— Сто десять... сто двенадцать... сто четырнадцать...

Считали детей по многу раз, боясь растерять, — считали в автобусах, на площади, считали на перроне, у вагонов.

Дети выходили из автобусов и трамваев, озирались, растерянные, ошеломленные. Были они все с маленькими, аккуратными рюкзачками, снаряженные в дальний и незнаемый путь. На рюкзачках, на рубашках, на платьицах были вышиты их имена, фамилии. Боря Дьяченко. Лиза Зенушкина. Алеша Уткин. Ваня Трофименко, Исай Курочкин. Надя Кропачева. Малахов Никита. Сережа Фишман. Соленкова Катя...

Люди расступались, и по образовавшимся человеческим аллеям шли дети — подвое.

Вот, вырвавшись из толпы, к Кате Соленковой подбежал отец — молодой, красивый артиллерист. Стесняясь, чмокнул ее в щеку, сунул ей в рюкзачок плитку шоколада, подумав, положил туда еще бумажку в пятьдесят рублей; подбросил девочку высоко-высоко, потом опустил ее и, пятясь, с напряженно-серьезным лицом отступил назад в невеселые родительские шеренги...

Милиционер укоризненно поглядел на военного, однако ничего не сказал. Милиционеры расчищали дорогу... Привычные мирные слова: «Давайте, граждане, подвинемся»,— звучали здесь странно и неожиданно. Дети шли и шли среди расступившихся толп отцов и матерей. Маленькие держались за руки; иные судорожно вцеплялись в ручки друг друга. Воспитательницы приговаривали сорванными голосами: «Раз-два, раз-два!» — и притопывали в такт ногами. Взрослые горестно вглядывались в детские лица и, качая головами, смотрели на рюкзачки с нехитрым беженским имуществом. Искали своих и, найдя, нередко не выдерживали, вырывались вперед, стискивая детей в последнем прощальном объятии, нарушая строгий порядок отправления. Мать бросилась к веснушчатому мальчику, чинно шедшему с другим мальчиком в ряду, что-то говорила, гладила его по носу, по щекам, по бровям, а он шел, маленький, сильный мужчина, не нарушая шага, не плача, сдвинув губы, сжав их в отчаянном усилии.

Этот мальчик выдюжил, но дрогнул другой, он рванулся из рядов к отцу, бойцу народного ополчения, он кричал:

— Не хочу! Папа! Я не хочу уезжать! Не...

Воспитательница бросилась за мальчиком и в растерянности остановилась. Отец, небольшого роста, с крупными рабочими руками, в топорщившейся военной гимнастерке, моргая глазами, уговаривал ребенка:

— Иди, Сергунька, не горюй. Одолеем его, ворочусь, закупим тебе велосипедку, красиво...

— Двухколесный? — сквозь слезы, еще упираясь, спрашивал Сергунька.

— Двухколесную машину, а как же, — моргая глазами, стараясь улыбаться

и подталкивая мальчика к воспитательнице, отвечал боец ополчения. Мальчик уже сдался, но еще обернулся:

— Со звоночком?

— Со звоночком, со звоночком, звони себе на здоровьичко, — говорила теперь уже воспитательница, взяв мальчика за ручку и догоняя вместе с ним ушедшую вперед колонну.

У входа в вокзал стоял другой мальчуган, уже постарше; лет ему было двенадцать-тринадцать, и был он в командирской фуражке с голубым околышем, в старенькой-старенькой авиационной фуражке, из-под которой смотрели мрачные, серьезные глаза. К нему наклонился отец, летчик, был он тоже в фуражке с голубым околышем. Рядом стояла не очень молодая, но еще красивая женщина.

— Что поделаешь, дружочек ты мой, Витяй. Оставаться тебе в городе нельзя.

— Папа, я же не маленький...

— Так-то так, да ведь я — на фронт, а мать... видишь ли, какое дело... —Женщина опустила глаза. — У нее своя семья, свои заботы. — Женщина по-прежнему стояла, опустив голову.

Воспитательница подошла к ним.

— Простите, пора. Пойдем, Виктор.

— Ну, до скорого,— дрогнувшим голосом сказал летчик. Он приподнял мальчишку, крепко обнял его, и тот, прильнув к отцу, тоже стиснул его, и опять стиснул, и опять,— видно, очень сильна была любовь к отцу в этом молчаливом до странности пареньке. Наконец оторвался от отца, пошел к ожидавшей его воспитательнице.

— А мать? — спросил летчик. Виктор вернулся, чмокнул мать в щеку, пошел. Родители смотрели ему вслед, потом глянули друг на друга.

— Ты скоро на фронт, Андрей? — вытерев глаза, спросила мать.

— А тебе-то теперь, Лизавета, — все одно... — ответил летчик грубовато-грустно и, козырнув, пошел прочь.

Все слышался, все стучал в уши торопливый счет:

— Триста два... триста четыре... триста шесть...

В горький этот и врубившийся навечно в память Ленинграда день Антонина Васильевна Лактаева провожала на фронт мужа, Василия Ивановича, морского командира. Он уезжал в Прибалтику, на Действующий флот. Она спешила на перрон, продираясь сквозь цепи отцов и матерей, держа в руках раскрытый депутатский мандат.

— Антонина Васильевна, вы? — окликнул ее чей-то взволнованный голос.

Женщина с красивым и нежным овалом бледного лица, со встрепанными волосами, с ошалевшим, почти безумным взглядом проплаканных глаз рвалась вперед, на перрон.

— Это я, Самсонова. Мой муж ушел на фронт... Помогите, вы секретарь парткома, вы обязаны помочь...

— Что случилось, товарищ Самсонова? — спросила Антонина Васильевна, узнав в женщине служащую из фабричной конторы.

— Там мои дети. Понимаете? Эвакуируют. Куда? Зачем? Можно сойти с ума...

— Мне помнится, вы сами умоляли, чтобы их эвакуировали...

— Я хочу ехать с ними, не пустят — на подножку вскочу...

— Если все родители, — сказала Антонина Васильевна, мягко сдерживая раздражение, — попытаются прыгать в вагон на ходу...

— Я поеду с ними, и вы должны мне помочь, — твердила, не слушая, Самсонова.— Пустите меня. — Она повторяла слова, как сомнамбула. — Пустите, пустите...

— Я ничего не могу сделать для вас, — холодно сказала Антонина Васильевна, еще более раздражаясь этим, как она считала, животным эгоизмом Самсоновой. — Ваши волнения излишни, право. Вам пошли навстречу — эвакуировали ваших детей. Они едут с воспитателями, с педагогами. Государство отвечает за ваших детей. И... что получится, если все матери уедут из Ленинграда?

— Они погибнут, — сказала громко Самсонова. — Я поеду с ними.

— Стыдитесь, — резко ответила Антонина Васильевна. — Люди уходят на фронт, ваш муж уже сражается, а вы хотите бежать.

И, показав милиционеру депутатский мандат, Антонина Васильевна прошла в вокзал. Самсонова уже ничего не говорила и, будто окаменев, смотрела на проходивших мимо нее чужих детей остановившимися глазами.

— Такая поймет, жди, — с презрением сказала какая-то женщина вслед Антонине Васильевне. — У нее разве тут сердце? Мандат. Автомат с мандатом...

Вокзал гудел неясным и тревожным гулом. Кто-то кричал осипшим, сорванным голосом: «Василеостровские дети — третья платформа! Выборгские — вторая платформа! Петроградские — пятая! Повторяю! Василеостровские...». Кто-то спрашивал монотонно: «Ушел на Псковское направление воинский эшелон?» И Антонина Васильевна ужаснулась: само сочетание этих слов — Псковское направление — показалось ей чудовищным, неправдоподобным. Ее чуть не сбили с ног. Бежали две женщины с нарукавными повязками — от них убегала знакомая нам маленькая девочка с бантом. Они настигли ее, рыженькая повалилась на платформу, отбивалась и руками и ногами и всхлипывала: «Я не ваша! Я чужая! Я чужая, чужая!» Воспитательницы уговаривали девочку, поднимали ее, утешали, поправляли сбившийся бант. А мимо шли и шли дети, метались ополоумевшие от жары, бессонницы, детского гвалта железнодорожники в красных фуражках. И вдруг над вокзалом поплыло тяжелое и торжественное звучание песни первых военных недель:

Идет война народная...

— Где поезд на Таллин? — спросила Антонина Васильевна у дежурного по вокзалу.

— Направо, пятая платформа.

На пятой платформе, откуда обычно уходили курортные поезда на юг, стоял молчаливый воинский поезд. По сравнению с сутолокой на других платформах здесь было удивительно тихо. Командиры курили у площадок, тихо переговариваясь. Провожатых почти не было. Под большими часами ходили взад и вперед два моряка. Один из них был Василий, муж Антонины Васильевны, другой — Николай, его брат.

— Не волнуйся. На то и женщина — опаздывать, — сказал Николай. — Дымы на горизонте, — добавил он, завидев Антонину Васильевну, бежавшую по платформе.

— Задержали в райкоме, — виновато сказала Антонина Васильевна, переводя дух. — Дали согласие, наконец: иду политбойцом. С нашим батальоном ополчения иду, с фабричными...

— Ну-ну... — сказал Василий и тревожно посмотрел на брата. — Как хочешь, а на фабрике с тебя куда больше проку. Так, Николай?

— Не надо, Вася, — сказала Антонина Васильевна. — Я не только твоя жена, я еще и...

— Знаю, знаю, — сердито-иронически сказал моряк. — Все знаю. Ты наш партийный руководитель.

Пробежал по перрону взмокший начальник вокзала. Пот лил из-под его красной фуражки.

— Кажется, отправление, — куснув сухие губы и побледнев, сказала Антонина Васильевна. — Ну, Вася... Васенька.

Брат отошел к вагону, оставив их одних; задымил папиросой.

Антонина Васильевна взяла руки мужа в свои, стиснула и вдруг закрыла глаза.

— Ты что, Тоня?

— Так, показалось...

Она с усилием открыла глаза.

— Как думаешь, надолго война?

— Скоро все решится, — сказал Василий сердитым голосом, скрывая волнение.— И мы назад, и, вон, — детишки...

Они помолчали. Брат все стоял, отвернувшись от них.

— Ссорились, — вдруг сказал Василий. — А из-за чего — и не вспомнишь. После войны иначе, надо вовсе иначе жить. Еще жаль мне, Тоня... — Он помолчал. — Сказать?

— О чем ты, милый?

— Детей у нас нет. Жаль.

Поезд дернулся.

— Иди, милый. — Она поцеловала его в губы жарко и долго, как целовала его тогда, когда они были молоды и она была рабфаковкой, а он курсантом, и когда они впервые, в Летнем саду, признались друг другу в любви. — Иди, милый... — повторила она, вдруг с ужасом ощутив всю неотвратимую неизбежность расставания с этим, сейчас ставшим особенно бесконечно дорогим человеком. — Хорошо мы с тобой жили, и я буду тебя ждать. Иди, милый, и не думай ни о чем, только возвращайся скорей. Слышишь? Скорей, скорей, скорей...

Ушел поезд.

Словно очнувшись, Антонина Васильевна пошла к вокзалу, полному детей с рюкзаками и бойцов с оружием. Она не замечала того, что делалось здесь, и она мучилась — ей все казалось, что не сказала она мужу самого главного, перед чем отступает все второстепенное, незначащее...

— Меня не пустили, — внезапно услышала она рядом злой и плачущий голос. — Радуйтесь.— Это была Самсонова, служащая из фабричной конторы.

Антонина Васильевна посмотрела на нее пустым взглядом — ей все чудилась неестественная улыбка мужа, его последний, такой жаркий, такой юношеский поцелуй.

И вновь обронила какая-то мать ей вслед:

— Такая поймет, жди.

От платформы уходили составы с эвакуируемыми детьми. Все кричал человек осипшим, сорванным голосом: «Василеостровские дети — третья платформа! Выборгские — вторая платформа! Петроградские...».

На перрон попарно, держась за руки, шли новые детские колонны.

И звенел, звенел в ушах нервный, торопливый счет:

— Семьсот тридцать... Семьсот тридцать два. Семьсот тридцать четыре...

Уходили из Ленинграда детские и воинские эшелоны, паровозы мчались, непрестанно давая тревожные гудки.

И дети махали из окон бойцам, стоявшим у раздвинутых дверей теплушек.

Шли вперед, вперед воинские составы — навстречу врагу, навстречу смерти.

Они шли, убыстряя свое движение. Паровозы гудели все зычней, все тревожней, звучание песни о войне как бы сливалось с ревом паровозных гудков.

10 ИЮЛЯ НЕМЦЫ ЗАНЯЛИ ПСКОВ. ТАНКОВЫЕ ДИВИЗИИ ГРУППЫ «СЕВЕР» ДВИНУЛИСЬ НА ПРОРЫВ К ЛЕНИНГРАДУ ЧЕРЕЗ ЛУГУ И ШИМСК. НАД ГОРОДОМ НАВИСЛА СМЕРТЕЛЬНАЯ УГРОЗА.

Пионерский лагерь на окраине северного города; неподалеку высится церковь с разбитым куполом, пожарная каланча, дальше — лес. Сейчас за лесом — артиллерийские залпы, а где-то близко бьют с воздуха самолеты.

Испуганные детишки выбегают из домиков лагеря. Бегут с ними воспитательницы.

— Давайте в лес, Гитлер летит! — кричит небритый сержант. — Живей! — Он поворачивается к входящим под арку пионерлагеря бойцам народного ополчения, усталым, пропыленным: — Рубеж будет тут. — И снова к ребятам и воспитательницам: —

— Давай в лес, давай!

Вкатывают на руках под арку полевую пушку, идут под аркой бойцы. А навстречу им торопятся в лес детишки, те самые, которых мы видели недавно на Московском вокзале, — и рыженькая девочка с бантом, и Сергунька, и парнишка в старенькой отцовской авиационной фуражке, — детишек уводят в лес от бомб, от смерти...

Так и льются под аркой два встречных быстрых потока — дети и бойцы...

И один из бойцов, пробегая мимо бегущих детишек с испуганными личиками, на мгновение задержавшись, бормочет:

— И за что это вам, за какие-такие грехи...

Грохот падающей авиабомбы. Лес озаряется недобрыми всполохами все приближающихся залпов.

Снова возникает за кадром строгий голос диктора:

—ДИВИЗИИ НАРОДНОГО ОПОЛЧЕНИЯ ПРОДОЛЖАЮТ ВЕСТИ ТЯЖЕЛЫЕ ОБОРОНИТЕЛЬНЫЕ БОИ. НА ЛУЖСКОМ НАПРАВЛЕНИИ НАШИ ВОЙСКА ПРОДОЛЖАЛИ ОТБИВАТЬ ОЖЕСТОЧЕННЫЕ АТАКИ ПРОТИВНИКА...

Шли на работу через проходные рабочие и работницы, — больше было работниц, — невольно замедляли шаг, останавливались у репродуктора на фабричном дворе, слушали утреннюю сводку Информбюро. Тут же, у репродуктора, стояли несколько женщин с узелками. Чуть поодаль топтались музыканты оркестра пожарной части, вызванного на проводы ополченцев. Каски и трубы тускло светились на утреннем солнце. Через проходную все шли и шли рабочие и работницы.

— На Лужском направлении... — тревожно сказала молоденькая женщина стоявшему рядом шоферу Сереже, парню с розовым лицом и смешно вздернутым носом.— Туда ребят наших эвакуировали.

— Все будет в ажуре, Зина, — беспокойно сказал Сережа. — Без паники.

— Горе-папочка, — сердито огрызнулась Зина. Она хотела еще что-то добавить, но замерла, увидев, как из проходной вышел, щуря воспаленные глаза, мальчик лет

десяти, пыльный, грязный, с тощим и бурым от грязи рюкзачком — мы его видели в потоке под аркой пионерлагеря. Изменившись в лице, Зина дернула за рукав стоявшую рядом Самсонову, служащую из фабричной конторы.

— Ваш, кажется... Господи...

— Петя! — истерически крикнула Самсонова. — Петенька, ты?

Мальчик увидел мать, побежал ей навстречу и, обхватив ее обеими руками, заплакал.

— Убежали, — говорил он, часто всхлипывая. — Тридцать бомбовозов... Все горит, мама, все, все горит...

— А Наташа? — дрожащим голосом спрашивала мать.

— Их — в деревню. Всех вывели. Кто в лес... Ничего не знаю...

Женщины сгрудились вокруг мальчика, тревожно вслушиваясь в его бессвязную речь.

— Меня, Сережку Конькова и Кольку Федотова посадили на машину, доехали в кузове до Батецкой. Потом я на буфере ехал, ничего...

Женщины еще тесней придвинулись к мальчику.

— Что ж это такое?

— А ты моего Сережу не видел? А Скороходову Галину?

— Ясельников куда дели?

— Ой, погибли они, бабоньки, погибли! — заголосила какая-то женщина. Заплакала другая. Третья.

— Говорили, не отправляй... Ах, дура, людей не слушала.

— Ну, папочка? — зло сказала Зина своему мужу. Он виновато хлопал ресницами.

— Зина, без паники... — начал он неуверенно.

И внезапно, заглушая крики и плач женщин, заиграл духовой оркестр.

Из фабричного флигеля выходили во двор бойцы отряда народного ополчения. Впереди шел сумрачный военный с одной шпалой на воротничке.

Во двор въехала трехтонка с винтовками. Бойцы получали оружие. Женщины обступили их. Оркестр играл марш не переставая.

Самсонова увидела Антонину Васильевну и, держа за руку Петю, подошла к ней.

— Государство ответит? — спросила она со страшной злобой. — Может, моей Наташи уже и в живых... Кто вы? Разве человек? Автомат бездушный.

Ополченцы ощупывали винтовки, смотрели, прищурившись, в дула на свет, щелкали затворами.

— Стройся в ряды! — прозвучала команда.

Антонина Васильевна всмотрелась в Самсонову, тихо сказала:

— Я на фронт ухожу, а вы... Подумайте, может, совесть проснется...

Повернулась и ушла Антонина Васильевна. А Самсонова прижимала к себе Петю, и из глаз ее капали слезы.

Раскрылись, взвизгнув, большие фабричные ворота, оркестр пожарников энергично выдвинулся вперед, солнце все поигрывало на меди касок и труб. На улице ждали грузовики, выкрашенные в тускло-зеленый цвет.

Сумрачный военный скомандовал:

— По машинам!

Грянули литавры. Оркестр заиграл прощальный марш.

Уходили ополченцы под Ленинград. И лица их, людей, которые, быть может, в последний раз видят улицы города, суровой и строгой чередой проплывают перед нами...

Гремит марш, все дальше и дальше уплывают эти лица, и вот они уже далеко, растворились в солнечном мареве.

Знаменитая Триумфальная арка, видевшая возвращение победоносных полков 1812 года. За аркой исчезли последние грузовики...

И вдруг заревел фабричный гудок — женщины, провожавшие бойцов, пошли на работу. Уже привычно вертелись трансмиссии, буднично шумели станки — фабрика начала свой трудовой день.

Далеко за заставой зеленые грузовики нагнала эмка. За рулем был Сережа — парень с розовым лицом и смешно вздернутым носом. Высунувшись из кабины, он неистово орал шоферу грузовика, в кузове которого, держась за спинку кабины, стояла вместе с другими ополченцами Антонина Васильевна:

— Водитель, стой! Срочный пакет! Стой!

Грузовик заскрипел тормозами, за ним встали другие машины. Из кабины вышел сумрачный военный с одной шпалой на воротничке.

— Из штаба фронта! — сказал шофер Сережа, протягивая пакет.

Военный вскрыл пакет.

Шоферы застрявших позади грузовиков давали непрерывные гудки.

— Эй, прощаться дома надо было! Не создавай пробки!

— Товарищ Лактаева! — крикнул военный, подойдя к кузову. — Вас требует Военный совет фронта... Немедленно! — добавил он, увидев изумленное донельзя лицо Антонины Васильевны. — Помогите, товарищи, слезть...

Провожаемая недоуменными взглядами сидевших в кузове рабочих-ополченцев, Антонина Васильевна пересела в эмку.

— И то, — одобрительно сказал какой-то немолодой ополченец. — Вертай на фабрику, Антонина Васильевна, дай тебе бог управиться со всем нашим бабьим царством...

— Молодая еще, — кинул насмешливо другой ополченец. — Поживи...

Антонина Васильевна зарделась. Шофер уже включил газ.

— Я вас нагоню, товарищи! Я нагоню! Нажимайте, Сережа! Ах, господи, ведь люди подумают, что я... Нажимайте, Сережа!

Взревев, эмка повернула назад. Машины с ополченцами шли вперед, на фронт...

— У вас ребятишки есть? — спросил Антонину Васильевну член Военного совета. Антонина Васильевна, покраснев, мотнула головой. Член Военного совета помолчал.— Вот какая неприятнейшая история, — продолжал он. — Тут, под Шимском...— Он встал, подошел к карте, с сердцем ткнул в нее пальцем. — В лесных пионерских лагерях — дети из вашего района. Не все, но порядочно. А места-то—на редкость... несчастливые. Туда, в обход, рванула четвертая танковая дивизия — фашистская. Был тыл, а стал самый что ни на есть фронт. Тяжелейшая история. Проще сказать — надо спасать детишек. Вывезти их в настоящий тыл, да поглубже. Это дело я поручаю от имени Военного совета — вам.

— Мне? — с изумлением переспросила Антонина Васильевна. Член Военного совета кивнул. — Но... как я могу? Я... в дивизии ополчения, вместе с нашим фабричным отрядом, и...

— Вам! — грустно повторил член Военного совета. Наступила пауза.

— Вы член бюро райкома, женщина; детишки — дело женское. Организаторский талант ваш в районе известен, вам верят...

— Уехать? Сейчас? — нервно заговорила Антонина Васильевна. — В такой острый для Ленинграда момент? Да ведь это... это дезертирство. Да, да, вся фабрика сочтет меня дезертиром.

— Может быть, — грустно согласился член Военного совета.

— Сама отряд фабричный организовывала, сама людей воевать звала, сама трусов клеймила. Что подумают обо мне?

— Могут действительно дурно подумать, — согласился член Военного совета с явным сочувствием. — Советую вам взять на подмогу работников РОНО и женщин с вашей фабрики, — и понапористей, из тех, у кого детишки... там, под Шимском.

Лицо ее залилось краской.

— Товарищ генерал-лейтенант, — сказала Антонина Васильевна, — у меня и не было никогда этих... ну, материнских чувств.

— Да ведь и у меня с детства не было ну ровно никакого влечения к военной службе, — улыбнувшись, сказал член Военного совета. Он опять подошел к карте.— Вас ждут на площади у райсовета автобусы и грузовики. Выезжать сегодня. Довезете детей до станции Батецкая, там будут вас ждать вагоны. Погрузите детей и повезете их сюда... — он показал на карте, — в Кировскую область. Вот примерно в эти районы.

— Вывезу и вернусь? — спросила Антонина Васильевна.

— Будете с ними до той поры, пока они все, да все — снова не увидят Невский.— Он протянул ей руку. — Из тыла информируйте Военный совет о здоровье детей.

Автобусы и грузовики выехали из города ночью, с притушенными фарами. Позади остались заставы Ленинграда, в надолбах, в колючей проволоке, в траншеях и блиндажах. Били зенитки, и небо озарялось огненными вспышками. На горизонте багровели пожары, зарево двигалось навстречу автобусам — к Ленинграду, и тревожные, оранжевые отсветы ложились на верхушки деревьев.

Головную машину вел шофер Сережа. Рядом с ним сидел штатский человек в мягкой шляпе. В автобусе тряслись, подпрыгивая на выбоинах, Антонина Васильевна, ее свекровь Катерина Митрофановна, Самсонова с мальчиком Петей, тетя Дуся, полная женщина, повариха из фабричной столовой, жена шофера Сережи, толстушка Елена Петровна из фабричного детсада и две работницы из цехов.

— Прихожу на прием в фабричный медпункт, — возмущенно гудел в ухо Сережи человек в мягкой шляпе, — и вдруг она: как самум! Хватает меня, и вот я уже не успел сообразить, как еду. Неведомо куда, неведомо зачем. А я мужчина вполне призывного возраста. Не берут меня в ополчение — так я вполне могу в госпиталь уйти. Я ведь окулист, глазник. Нет у меня желания — в тыл. Как вы считаете?..

— Да как вам сказать, — неуверенно отвечал Сережа, — с одной стороны, и ваша правда, а с другой стороны... врачей никого в медпункте не было, а детей-то лечить требуется... Пришлют вам замену, а пока...

— Глазник я, черт подери! — восклицал с отчаянием человек в мягкой шляпе. — Окулист я, а им клизмы надо...

Автобус подбросило на ухабе, и врач ударился головой о перекладину. Ударилась и Катерина Митрофановна.

— Что вы тарахтите! — с досадой сказала она врачу. — Клизмы... Меня, мощу, усадили в эту проклятую трясучку — и то не скандалю.

— Так вы, наверно, педагог по специальности?

— Я-то? Свекровь Антонины Васильевны, вот и вся моя старушечья специальность. — Опять тряхнуло автобус. — Всю вытрясло, да что поделаешь! Падунков едем спасать, птенчиков, из родимого гнезда в грозу выпали...

Автобусы шли вперед, включали фары при встрече с идущими в Ленинград машинами и снова гасили фары.

...Автоколонна утром выехала из лесу, и открылся обычный, уже знакомый нам северный городок с церковью, пожарной каланчой и разбросанными по обеим сторонам реки домами. Но церковь была разрушена, и верхушку каланчи будто сбрили, вместо многих домов торчали одни трубы. По краям шоссе, как страшное свидетельство прошедшей здесь военной бури, торчали эти трубы, груды кирпича лежали на пути и зияли выбитыми стеклами изуродованные здания фабрики.

— Тут, кажется, — растерянно сказал Петя, — тут пионерлагерь должен быть. Тут нас и разместили... Но что-то...

Не было пионерлагеря. Ничего не было, кроме чудом уцелевшей, сиротливо торчавшей арки. Автобусы остановились, люди вышли из машин, Петя еще раз осмотрелся.

— Ну да, — неуверенно сказал Петя. — Здесь... — Он поглядел на мать, заплакал. — Когда мы в лес уходили — еще было...

Матери стояли молча, с серыми лицами, глядели на развалины.

— Назад! Назад! — внезапно послышался сердитый окрик, и из канавы выбежали на дорогу несколько бойцов в плащ-палатках, с винтовками в руках. — Назад, в лес!

Матери все смотрели на развалины.

— Товарищ военный, здесь должны быть ленинградские дети, — сказала низенькому сержанту Антонина Васильевна.

— Фронт за углом, — сердито сказал низенький сержант. — Все напрочь разбомбило.

— А дети? — волнуясь, спросила Антонина Васильевна. — Что с детьми?

Сержант посмотрел на встревоженные и расстроенные лица женщин.

— На сегодняшний день дети в лесу. И по деревням. И педагоги ихние там же. Там и ищите. — Он прислушался. — Поворачивай в лес! Гитлер летит!

Где-то очень далеко слышался неясный еще, но характерный тяжелый и прерывистый гул.

— По машинам! — крикнул Сережа.

Автобусы развернулись и, набирая скорость, помчались в лес. В небе нарастал тяжелый и прерывистый гул.

После того как отбомбились немецкие бомбардировщики, на лесную поляну вывел за ручку знакомую уже нам рыженькую девочку пропыленный, опаленный и закоп-

ченный боец и сдал в руки Антонины Васильевны, сдал, как драгоценный штабной пакет...

...и из домов на деревенской улице высыпают знакомые нам ленинградские ребятишки, и Антонина Васильевна вместе с другими женщинами усаживает их на колхозные подводы...

...и Антонина Васильевна выводит за ручку из сарайчика, находящегося неподалеку от сгоревшей избы (торчит одна уцелевшая труба), девочку, и бежит им навстречу улыбающаяся и плачущая Самсонова — это ее дочка, ее Наташа...

...и в лесном шалаше расталкивает маленьких спящих ребят знакомый нам Виктор, паренек в авиационной фуражке...

...и бойцы вместе с двумя фабричными работницами и все той же Антониной Васильевной, выстроившись в цепочку, передают из рук в руки детишек, вытаскивая их из гигантской воронки, образовавшейся после взрыва авиабомбы...

...и с походной кухни разливают суп ребятам в солдатские котелки. Боец вынимает из сапога ложку, обтирает ее тщательно гимнастеркой, протягивает ребенку...

...и другой боец делает «страшные» гримасы плачущему мальчугану...

...и третий боец укутывает ноги плащ-палаткой двум ребятишкам, спящим у костра.

Лесная поляна превращена в сборный пункт — сюда тянутся с детьми колхозные подводы. Из леса выходит длинная цепочка ребят. Во главе их — мальчик в старенькой авиационной фуражке. Детишки маленькие, и мальчик от этого кажется взрослее.

...Автобусы, груженные детьми, выезжают на прифронтовое шоссе, освещенное гигантским заревом. Вспыхивают в небе зенитные разрывы. Тяжело бьет артиллерия. Где-то близко идет бой. Навстречу автобусам ползут танки, броневики, вездеходы, лошади тянут полевые пушки.

Железнодорожная станция, вернее то, что осталось от нее после бомбежки. Ждет на путях длинный эшелон из пассажирских вагонов.

Воспитательницы и женщины, с которыми приехала Антонина Васильевна, подсаживают детей на площадки, заглядывают в списки.

— Сорокина Лида. Сорокин Ваня. Петраков Жоржик. Кусков Алеша. Ломакина Надя.

Подбежал начальник станции.

— Заканчивайте погрузку, долго стоит эшелон, «юнкерса» накликаете...

Торопливо считают женщины у теплушек:

— Карташева Таня... Докукина Зоя... Воробьева Ганночка...

— Где Зенушкина Лиза? Пропала Зенушкина Лиза! — кричит Самсонова. — Не видели Зенушкину Лизу?

Вместе с воспитательницей она бросается на розыски Лизы Зенушкиной.

Шофер Сережа неловко переминается с ноги на ногу.

— И не думайте, Сережа, — строго говорит ему Антонина Васильевна. — С директором договорилась. Едете с нами. Вы — единственный мужчина, — улыбается она, — гордитесь...

— А доктор? — спрашивает Сережа.

— Какой же он мужчина, — вмешивается тетя Дуся. — Ни дров поколоть, ни лошадь запрячь, одно глазное дно...

— Конечно, ваша правда, — неуверенно начинает шофер Сережа. — Вам сильный пол нужен. Но ведь и моя правда — не могу я в такой критический момент гнить в тылу...

— Вояка, — говорит жена шофера Зина. — Есть приказ — езжай с нами, и нечего тут крутить-вертеть.

— Где твой патриотизм, Зина?

Внезапная резкая пулеметная очередь. И еще. И еще. Где-то совсем близко. Кто-то вгляделся в поле, расстилавшееся за станцией, покрытое запыленным, рыжим кустарником, на которое, вздуваясь и оседая, опускались парашюты. Кто-то крикнул: «Десант!» Кто-то потащил по перрону пулемет. Бойцы схватились за оружие, кинулись с перрона.

— Не эта? — крикнул растерявшейся Самсоновой пробегавший боец, показывая ручной гранатой, которую он держал в руке, на рыженькую девочку, сидящую в кустах и бережно одевающую куклу.

— Лиза, скорей, Лиза! — Самсонова тянет за ручку рыженькую девочку, а та бежит, другой ручкой таща за собой куклу с немигающими голубыми глазами.

— Давайте, Самсонова, быстрей, — тревожно говорит Антонина Васильевна. — Сережа, помогите, где вы? — оглядывается она, ища глазами исчезнувшего шофера.

Бегут по перрону навстречу немецкому десанту бойцы. Частят пулеметные очереди. Дает гудок паровоз. Тронулся состав. Антонина Васильевна, подсадив Самсонову, сама вскакивает на ходу на подножку.

Торопливо пробегают по перрону бойцы, на ходу проверяя винтовки, вытаскивая гранаты, не глядя на проходящий мимо эшелон. Бежит вместе с ними шофер Сережа, размахивая добытой уже у кого-то гранатой. Вот проплыл мимо него вагон, из окна высунулась Зина.

— Адрес полевой почты пришлю дополнительно! Береги детишек, Зина!— кричит он вслед. Гудок паровоза, грохот колес заглушают его слова и то, что кричит ему из уходящего поезда Зина.

Мчится на восток длинный эшелон.

Мчится на восток эшелон.

Тетя Дуся, черная, в саже, и такой же черный кочегар варят яйца в паровозной топке.

— Крутые, — радостно басит кочегар и тащит яйца из огня.

Машинист ведет поезд, поглядывает на тетю Дусю, собирающую крутые яйца в подол, и только грустно покачивает головой.

Мчится на восток эшелон.

Над ним кружатся бомбардировщики. Летят бомбы.

Мимо. Мимо.

Мчится вперед эшелон.

У водокачки на глухой маленькой станции вытянулась цепочка ребятишек. На них направлены шланги из водокачки. Так купают детей. Они визжат, веселятся, прыгают под струей.

И снова летят в синем небе самолеты. Дети видят их, хлопают радостно в ладоши: «Наши!» Разрывы бомб.

Это самолеты врага.

Детей впихивают в вагоны.

На ходу начальник станции кидает жезл машинисту.

Мчится поезд.

На водокачку, у которой только что мыли ребят из шлангов, обрушивается авиабомба.

Взрыв, дым заволакивает станцию.

Мчится вперед эшелон.

Зина, жена шофера, и Катерина Митрофановна стирают детское белье на площадке вагона. Трясется вагон, брызжет в лицо мыльная пена. Катерина Митрофановна складывает горку простиранного белья.

Антонина Васильевна идет по вагонам.

Ясельники. Крохотные, измученные, желтые. Одного из них сажают на горшок. Антонина Васильевна молча смотрит на это зрелище, чуть пожимая плечами, проходит мимо. Лиза Зенушкина говорит:

— А мне кошка снилась. С желтыми полосами, а сама чёрная, такая страшная, такая громадная. Наверно, не наша кошка. — Девочка делает большие глаза. — Это, наверно, фашистская кошка.

К Антонине Васильевне подходит доктор.

— Нелепость положения заключается в том, что я ровным счетом ничего не понимаю в педиатрии, то есть в детских болезнях, — говорит он, зловеще поблескивая очками. — И довожу до вашего руководящего, партийного сведения — начались острые желудочные заболевания, дети измучены путешествием, им нужна диета, они с горшков не сходят. Я снимаю с себя всякую ответственность. Зачем вы меня взяли?

— Довожу до вашего беспартийного сведения, — зло говорит Антонина Васильевна, — у меня не было времени выбирать и не было из кого выбирать. Все врачи нашей поликлиники — в ополчении...

— Конечно, со всеми посчитались, лишь меня, как мешок с отрубями...

— Доктор, — торжественно говорит Антонина Васильевна. — Мне обещали педиатра, я взяла вас временно, вре-мен-но... — Доктор делает безнадежный жест рукой, и тогда Антонина Васильевна вскипает: — Вы просто-напросто ответственности боитесь. Что ж, остановится поезд — скатертью дорога!

И вдруг, точно бы Антонина Васильевна заранее знала, поезд останавливается. Резко, ожесточенно скрипя тормозами, так резко, что доктору приходится, удерживая равновесие, схватиться за поручень.

— Ну! — кричит Антонина Васильевна. — Слезайте!

— Тише, пожалуйста! — строго говорит доктор. — Вы не на митинге. Дети сидят на горшках, а вы их травмируете...

Громко хлопает дверь — к Антонине Васильевне торопливо идут начальник поезда и проводник.

— Посреди леса поезд остановили! Стоп-краном! Это не дети! Это бандиты!

Поезд снова двинулся, набирая скорость.

«Бандит», остановивший поезд стоп-краном, в обгорелой авиационной фуражке, небрежно болтая ногой, сидит у окна на нижней полке, скучающим взором поглядывая

на бегущий назад пейзаж. Это — Виктор, сын летчика. Подле него Санька — мордастенький, полный мальчик с короткими ручками—считает проносящиеся за окном телеграфные столбы.

— Двадцать три. — Он поворачивается к мальчикам, почтительно столпившимся в коридоре. — Фиг ему будет! Он ничего не боится!

— Да, не боится! Вот Антонину позовут...

— Антонину? — фыркает презрительно мордастенький. — Да он с бабами вообще не разговаривает! — Двадцать четыре...

— Так с бабами-девчонками?

— С бабами-девчонками и с бабами-старухами! Двадцать пять!

В вагон входят Антонина Васильевна, начальник поезда, проводница, воспитательница, толстушка Елена Петровна.

— Этот, — показывает пожилая проводница на невозмутимого Виктора. Тот продолжает болтать ногой и смотреть в окно.

— Ты поезд остановил? — строго спрашивает Антонина Васильевна. Виктор молчит.

— Он, — говорит Санька.

— Тебя не спрашивают, — говорит Антонина Васильевна и снова обращается к Виктору. — Ну? — Виктор молчит. — Ну, зачем ты поезд остановил? — Виктор по-прежнему молчит, не отводя невозмутимого взгляда от окна.

— Двадцать шесть, — переходя на шепот, чувствуя предстоящий скандал, считает Санька. — Захотел и остановил.

Антонина Васильевна резко берет за плечи Виктора, поворачивает его к себе лицом. Он молчит.

— Без рук! — робко шепчет мордастенький. — Двадцать семь...

— Ну? Отвечай, — говорит Антонина Васильевна.

Виктор молчит. Не выдержав, Антонина Васильевна безмолвно хватает мальчика за плечи и трясет что есть силы. Она бледна от гнева, бледнеет и мальчик, но молчит по-прежнему. Елена Петровна, воспитательница, наклоняется к Антонине Васильевне:

— Так нельзя. Непедагогично. Отпустите его.

Антонина Васильевна приходит в себя, молча оглядывает всех, молча уходит. Виктор снова принимает нагло-невозмутимую позу, поворачивается к мордастенькому. Тот, потрясенный, шепчет:

— Двадцать восемь...

— Двадцать девять, раззява! — поправляет его Виктор и смотрит в окно.

— Не учили, когда поперек лавки ложился, а во всю вытянулся, так и не научишь, — вздыхает пожилая проводница.

— Тридцать, — считает мордастенький, окончательно покоренный бесстрашием Виктора.

Подавленная, мрачная Антонина Васильевна продолжает обход поезда.

Двое ясельников сидят на горшках на полу и задумчивыми взорами провожают секретаря партийного комитета. Доктор читает какую-то книгу, обернутую в газету, и, завидев Антонину Васильевну, торопливо сует книгу на верхнюю полку. Катерина Митрофановна поправляет одеяльце у одного из маленьких.

— Почему я должна, мама, почему я? Как глупо все...— тихо говорит Антонина Васильевна.

Она идет дальше по вагону, не слыша шепота доктора-окулиста, согнувшегося над одним из детей, сидящих на горшке.

— А почему я должен? Нет, вы скажите — почему?

Он снова достает с верхней полки объемистую книгу и, поглядывая на сидящего на горшке ребенка, раскрывает ее.

Мчится на восток эшелон.

Вот и станция — глухая, захолустная, пустынная, каких много в северных районах России. Несколько деревьев с запыленной листвой, одинокая водокачка. На дощатой платформе встречает детский эшелон уполномоченный райисполкома по эвакуации Демин и его помощник Лабчинский.

— Телеграммочка-то есть, телеграммочку отбить недолго, — вздыхает уполномоченный. — А вот местов — нету. Сорок человек, восемь лошадей. Физически принять вас не можем, милые вы мои люди.

— А вы не физически, — пробует шутить Антонина Васильевна. — Вы морально. Дети-то ленинградские.

Но уполномоченному не до шуток.

— Район принял девять тысяч ленинградских детей, все переполнено. Ехайте, так сказать, дальше, поскольку условий вам не могу создать.

— Не поедем, — кротко отвечает Антонина Васильевна.

— Я уже сказал. — В голосе уполномоченного раздражение.—Условий не создам. Ехайте!

— Не поедем, — тем же кротким голосом повторяет Антонина Васильевна.

— Поймите, дорогой тооварищ уплономоченный райисполкома, — вмешивается Самсонова. — Несчастные ребята, двенадцать суток в пути. Без горячего, без воды, и глядеть-то на них страшно.

— Верю вам, — вздыхает уполномоченный. — Другая точка вам создаст условия, а я не могу. Физически. — Он подзывает начальника станции. — Ван Ваныч, давайте отправление.

— Может быть, — робко вмешивается Лабчинский, маленький человечек лет сорока пяти. — Поскольку законы военного гостеприимства... Ежели, скажем, в Дом крестьянина...

— Дом крестьянина на ремонте! — грозно осмотрев Лабчинского, говорит Демин. — Ван Ваныч, давайте жезл!

Антонина Васильевна отходит к женщинам.

— Выгружайте детей, — тихо говорит она. — Быстрее!

Женщины уходят.

— И чудненько, — облегченно вздыхает Демин, глядя на уходящих в вагон женщин. — Милые вы мои люди, да разве ж я не понимаю? Но условий нет. А через два перегона — областной центр, там вам дадут, я уверен, распрекрасную точку...

— Эх, ты, запятая, — тихо бормочет тетя Дуся.

— Ехайте счастливо, не прыгайте на ходу, не стойте в тамбурах, всего наилуч-

шего! — Демин галантно раскланивается с Антониной Васильевной, уходит в станционное здание. Следом за ним, виновато поглядывая назад, семенит Лабчинский.

— Слава богу, — говорит, чуть задерживаясь, Демин Лабчинскому. — Видать, мадам с круглосуточным заводом.

Демин и Лабчинский скрываются в станционном здании.

Уходит со станции эшелон.

И по мере того как поезд уходит, открывается за его хвостом, на противоположной стороне пути, панорама: сотни детей самых разных возрастов.

Из станционного здания выскакивают Демин и Лабчинский.

Навстречу им как ни в чем не бывало идет Антонина Васильевна.

— Выгрузились, — произносит она кротким голосом. — Куда вести детишек?

Демин от негодования не может вымолвить слова. Лабчинский не сводит восхищенных глаз с Антонины Васильевны, но, поймав на себе взгляд Демина, испуганно опускает очи долу.

Стихает вдалеке рев умчавшегося паровоза.

— Беззаконие и самопроизвол! — кричит Демин, задыхаясь и кашляя от гнева.— Свободных точек нет! Кто тут уполномоченный? Ехайте дальше!

— Во-первых, не ехайте, а поезжайте, — тем же кротким голосом говорит Антонина Васильевна. — Во-вторых, ехать не на чем. А в-третьих, — можно вести?

Демин секунду растерянно смотрит на Антонину Васильевну.

— Ведите! — вопит он с отчаянием.

— Дети, сюда! — командует Антонина Васильевна.

...Длинная цепочка детишек чинно шествует мимо Демина и Лабчинского. С ужасом смотрит на ребятишек уполномоченный района.

— В Супрядки ее, слышите, в Супрядки... — шепчет он Лабчинскому.

— Помилуйте, — также шепчет Лабчинский. — Самый отсталый район!

— Вот и пусть подымает! Климáт там удивительный, два школьных здания, третье недостроенное.

— От станции двадцать пять километров! — шепчет Лабчинский. — Не телефонизирован. С ихними ленинградскими культурными запросами...

— Какие там, к черту, культурные запросы! Война! Мобилизуйте все перевозочные средства, Лабчинский! Пошлите тотчас же нарочного к Морозову в Супрядки! Чтобы к утру духу этой мадам не было в районном центре!

Видимо, Лабчинскому действительно удалось мобилизовать все перевозочные средства, потому что к середине дня большой обоз с детьми уже приближался к деревне, живописно раскинувшейся под горой. Часть детей и взрослые шли пешком.

На мосту детей ждал пожилой крестьянин, стоявший с двумя девчатами, бабкой и немолодой женщиной с младенцем на руках.

— Морозов, председатель супрядкинского колхоза имени Ленина, — поздоровался он, приятно улыбаясь. — А это — семья наша. Все туточки, окромя сынов. Сыны — воюют.

И он пошел вперед — показывать дорогу.

— Нормальный человек, — сказала тетя Дуся. — Не то, что тот, Демин, тыловой истукан...

Морозов шел по деревне, стучал в низенькие окна:

— На собрание! На собрание!

— Денег-то много с собой привезли? — спрашивал он Антонину Васильевну.

— Деньги все в дороге истратили. На станциях ребятам еду покупали.

— Так, — сказал Морозов. — А с продовольствием как?

— Консервов дней на десять, крупы мешок, а больше ничего.

— Так. А по части одежды?

— Что на нас, — сказала Антонина Васильевна. — Вторая эвакуация, все оставили. Может, из Ленинграда привезут.

— Вряд ли, — сказал Морозов. — В сельсовет газета пришла — веселого там нет. — Он постучал в окно. — На собрание! На собрание! — И повернулся к Антонине Васильевне. — На фронт ухожу, жаль — не успею вам на зиму запасти... — Он снова постучал в другое окно. — Матвеевна! Иди собрание весть, время! Смена моя, новый председатель...

В сельсовете собралось много народу — женщины, старики, дети.

— Прошу оглашенных товарищей занять места, — важно сказал Морозов.

За стол, неловко задев Антонину Васильевну, села Матвеевна, женщина средних лет, красивой стати, с суровым и одновременно миловидным лицом, и еще две женщины.

— Стало быть, — продолжал Морозов, — дети к нам в тихие края прикомандированы на наше иждивение. Понятно, мы обязаны помочь в ихнем безвыходно-горьком положении. Воспитатели тут имеются ихние, они нам доложат обстановку.

— Они доложут, — негромко, будто бы про себя сказала сидевшая подле бабки с костылем румяная, ширококостная женщина лет сорока. — Они тебе свинью за бобра сторгуют.

Морозов повысил голос.

— Тут, в Супрядках, не бомбят, — сказал он, нахмурив брови. — Сюда немец не долетает, дома здесь не горят, разве что сажу в дымоходе не выберут. Люди тут страданья не приняли, имущество, обратно, в сундуках. Тут не видать, что к чему, и сытый голодного тут, в Супрядках наших, не разумеет.

— Где нам! — крикнула Матвеевна. — Мы не разумеем! Не у нас мужиков на войну — под метелку! Не у нас завтрашний день своих ртов нечем набить! Не у нас вся эта страдания!

Антонина Васильевна, не выдержав, вскочила с места.

— Да что мы, о милостыне канючим, что ли? — запальчиво воскликнула она. — Дети сюда — под бомбами... Их отцы за вас — на смертный бой, а вы? Эх... В норы зарылись, да разве таких чужая беда прошибет?

— Молчи! — крикнула Матвеевна, вскочив с табурета. — Не смеешь! Нет у тебя закона нас срамить! Какой ангел небесный во плоти в Супрядки припожаловал! Зачем? Шкуру свою выручать, вот зачем! Да кабы немец в мои Супрядки нагрянул, — я бы к вам в Ленинград? Я бы сама с бойцами — в окопы, я бы винтовку... А ты тоже... Храбрая — с ножом на чужой хлеб кидаешься!

Антонина Васильевна стояла, побледневшая, растерянная.

— Да ведь они детей привезли, — сказал Морозов. — Матвеевна, опомнись!

— Детей возить — на то старухи есть! — крикнула Матвеевна. — А здоровые кобылы — там нужны, тут своих перебор. А то ходят, хвост кверху, мы-де — ленинградские, вы-де — темные... Наехали, будете учить. А я скажу так — на незваного гостя непасена и ложка!

Она шумно села. Собрание загудело.

— Легко сказать — дай яйца, мясо дай, масло дай! Где его возьмешь! С небес не течет!

— Помочь-то надо людям?

— Ну и помогай!

— И помогу!

— Одни старые да малые на деревне — хоть плачь!

— Ладно тебе плакаться, чай, не убудет, коли сироте кусок хлеба отломишь!

— От моего-то вон сколько весточки нет... Может, он на чужой сторонке да в сырой земле...

В этом гаме Морозов тщетно пытался установить тишину и порядок.

— Граждане, будьте сознательны! Не стучи костылем, бабка, старая да глупая! Хоть ты их смири, Матвеевна! Некрасиво! Не чужие приехали. Россия одна — в одно место ударит, в другом отдается... Тихо, граждане!

А потом махнул рукой:

— Пойдемте, Антонина Васильевна. Надолго... я наш народ знаю. Вятские — семеро одного не боятся.

И когда вышли на улицу, еще доносились крики разбушевавшегося и спорившего собрания.

Шли молча. На перекрестке Морозов пожал руку Антонине Васильевне.

— Вы уж идите, Антонина Васильевна... Газету вам вечерком принесу. Эх, серость!

И круто повернул обратно.

Катерина Митрофановна ждала Антонину Васильевну на крыльце.

— Как, секретарь партии? — ласково спросила она.— Познакомилась со здешними?

Антонина Васильевна молчала.

Внизу лежала деревня, облитая лунным светом. Мигали в окнах разбросанных по косогорам изб неверные огоньки...

— В какую глушь нас закинуло, мама... — сказала Антонина Васильевна.

Где-то недалеко какая-то женщина пела тихим, монотонным голосом:

Когда будешь большая,
Отдадут тебя замуж
В деревню чужую,
В деревню глухую...

— А как думаешь? — вдруг спросила Катерина Митрофановна. — Живы?

— Не знаю, мама. Будем думать, что живы...

Мужики там все злые,
Топорами секутся...

— Письма-то сюда доходят? — шепотом спросила свекровь.

А по будням там дождь, дождь,
И по праздничкам дождь, дождь...
И дождь будет литься,
И день будет длиться,
И свекровка браниться,
И соседи коситься...
А соседи все злы-ы-е!

— Как страшно жить здесь, — сказала Антонина Васильевна. — Тысячи верст, тысячи лет от Ленинграда... Пойдемте, мама, вы устали с дороги, вам надо спать...

Ранним солнечным утром, когда Антонина Васильевна причесывалась, зеркало отразило стоящую на пороге девочку-подростка с льняными смешными косичками, с огромным кнутовищем в руках.

— Ты кто?

— Феня. Морозов вас кличет.

Антонина Васильевна вышла на крыльцо. Во дворе школы стояло несколько подвод. Морозов лукаво посмеивался, с удовольствием поглядывая на изумленную Антонину Васильевну и вышедшую следом за нею свекровь.

— Принимай, хозяйка! Фенька, считай!

— Муки — пятнадцать мешков, — сказала Феня. — Крупы...

— Откуда это? — спросила Антонина Васильевна.

— Вятские, — довольным голосом сказал Морозов и ухмыльнулся. — Поломаются да и жахнут. И не охочи наобум Лазаря добро раскидывать. Посчитали, посудили, опять посчитали, послушали, что умные люди говорят. — Он искоса поглядел на Антонину Васильевну. — А кто наладил их?

— Вы?

Он засмеялся. И снова искоса поглядел на Антонину Васильевну.

— Таинственный вы народ, бабы. С печи полетите — семь разов примерите, на какой бок падать. И кажная — с индивидуальным подходом. Хотя бы раненых сюда прислали, для мужского наблюдения над вами... — Он знаком подозвал девочку с льняными косичками. — Фенька-то тебе на подмогу послана. Матвеевны старшенькая... Ну, не поминай лихом.

И, сняв картуз, низко-низко поклонился.

— Куда вы? — спросила Антонина Васильевна.

— К сынам, — сказал Морозов. — На фронт.

Они вышли за ворота. Там ждали уходившего на фронт председателя колхозники, семья. Была тут и Матвеевна. Она зло глянула на Антонину Васильевну, отвернулась.

Морозов обтер рот, начал прощаться.

Улица огласилась женским причитанием.

Морозов, сморщившись, будто от боли, помахал картузом, вскочил на подводу, жена взмахнула кнутом, и лошадь затрусила по залитой неярким светом северного солнца дороге.

Сельская тишина внезапно прерывается грохотом артиллерии, слепящие оранжевые языки рвутся из пушек. Характерный свист падающих мин. Частая дробь пулеметов.

На развилке дорог, неподалеку от гипсовой фигуры баскетболиста с оторванной головой, замахнувшегося мячом, залегли за пулеметом два бойца. Один из них — председатель супрядкинского колхоза Морозов. Подле него — горка отстрелянных гильз.

— Чай, пятую отбиваем, — говорит Морозов, вглядываясь в дорожную даль. — Так ты что же, из Старой Руссы?

— Оттуда.

— Семья есть?

— Этого не могу в точности сказать. Вдовый и дочки две, махонькие, увезли их, как немец пришел, а вот вопрос — куда?

— Россия большая, найдутся, — убежденно говорит Морозов. — В тихих краях. У нас, вон, в Кировской области, сколько их, дочек-то. В каждом районе. Дай срок, подадут голос.

— Ты-то счастливый, — с завистью говорит второй номер пулеметного расчета. — С адресом... Только...

— Только снова лезут, жабы, — сказал Морозов и взялся за ручки пулемета.

Музыкальная тема, начавшаяся еще в предыдущем эпизоде, звучит все явственней.

Строчит пулемет, орудийные залпы, взрываются бомбы. И сквозь этот грохот войны слышится чей-то голос:

— Утром пришла на батарею почта, сразу получил от тебя четыре письма; такой был мне подарок, родная моя девчоночка, что я в твою честь дал три снаряда по фашистам...

Батарея на опушке леса. Молодой артиллерийский командир, — мы его видели на вокзале, — пишет письмо, примостившись к пню. Он молчит, голос его слышится за кадром:

— Ты маленькая еще, Катька, глупенькая, сама не понимаешь, как важно тут, на позиции, где ветер ночью доносит вражескую речь, помнить, что за горами, за долами, за тридевять земель бьется близкое сердце, которое любит тебя, и ждет, и волнуется за тебя... А что тебя, малышку, членом санитарной комиссии выбрали, — горжусь; только ты, пожалуйста, не зазнавайся, нос, ну-ка, опусти книзу...

Улыбаясь, дописывает письмо артиллерист и сам не замечает, как текут по его словно бы обугленному, почерневшему лицу две крупные, мужские слезы.

Та же музыкальная тема ширится и растет. Свист мин, грохот орудий, стрекот пулеметов — и теперь уже к ним присоединяются сотрясающие землю и воздух взрывы авиабомб.

— Милый мой Володя, — слышится женский голос, — живем ничего, ожидаем лучшего.

В вое сирен, в грохоте близких взрывов предстает нам примостившаяся в красном уголке цеха завода женщина — мать строгого мальчика Володи — того самого Володи, который не плакал на вокзале, когда плакала его мать. Посреди цеха стоит разбитый, покалеченный танк.

Она торопливо строчит письмо карандашом.

— Сейчас ремонтируем танки. Приходят они к нам прямо с фронта, подлечим их —

опять идут давить проклятых фашистов. Пусть давят, не жаль. Зачем затеяли эту войну, разлучили семьи? Жили б люди на земле счастливо, эх...

Она бросила писать, задумалась — и тяжелый взрыв потряс цех. Где-то совсем неподалеку легла фугасная бомба.

Та же музыкальная тема.

Грохот авиабомбардировки. Качается люстра над столом, словно бы в землетрясение.

Слышится голос:

— Тоня, Тонечка, как глупо все вышло. Я в Ленинграде. Приказ есть приказ, хотя обидно и не по мне просиживать штаны в штабной канцелярии. Сама знаешь — все это вопреки моим желаниям. И совсем глупо, раз уже так сложилось, что ты где-то далеко. Возвращайся, Тоня.

Идет очередная бомбежка осажденного Ленинграда, за окнами, как зловещий фейерверк, летят ввысь трассирующие пули зенитных пулеметов, а тут, в опустевшей квартире, под люстрой, пишет письмо муж Антонины Васильевны. Слышен его голос:

— Возвращайся. Вызов тебе директор фабрики хлопочет, жалуется — совсем гибнет со своим бабьим царством. Ты нужна тут. Здесь, дома, все в поря...

Затряслись стены, пошла ходуном люстра, — снова где-то неподалеку легла бомба. Командир поглядел в окно, укоризненно покачал головой, продолжая писать. Слышен его голос:

—... дке.

Еще явственней начавшаяся музыкальная тема, она звучит все громче, стихает артиллерийский грохот, не слышно выстрелов, хотя перед нами — передний край и траншея, и знакомый нам немолодой, в мешковато сидящей пропотевшей гимнастерке боец народного ополчения.

Слышится его голос:

— Обещание свое выполню, будет тебе, Сергунька, велосипед со звоночком, дай срок управиться с проклятым врагом. Писать больше нечего. Все благополучно, сейчас у нас затишье...

Мусоля химический карандаш, он надписывает адрес: «*Супрядки, Кировской области, Детский интернат номер 211, Сергуньке Ляхову*». Сложив листок треугольничком, он вручает его санитарке, та прячет письмо в противогаз и скрывается в ходе сообщения.

Секунда тишины. И — внезапный огневой налет. Свистят и разрываются мины.

... Лежит, раскинув руки, немолодой солдат.

... Санитарка пробирается по ходам сообщения с письмом Сергуньке Ляхову от убитого отца.

Мощный аккорд музыкальной темы.

Письма. Сотни. Тысячи. В конвертах. Треугольнички. Открытки...

И среди них выделяется, закрывая другие, треугольничек усатого бойца народного ополчения, адресованный в далекий интернат на тихих вятских землях...

Оно придет по адресу, это письмо убитого отца; оно идет в большом товариществе,

вместе с другими тысячами писем с фронта домой; оно еще будет кочевать на военных перекладных — по колдобинам фронтовых дорог и на катере по Ладожскому озеру, где немецкие бомбардировщики будут стремиться потопить утлое суденышко, и в почтовом вагоне тылового поезда, и на грузовике, и на подводе, и в порыжевшей от времени сумке сельского почтальона, пока спустя много-много времени не дойдет до Сергуньки, так и не узнавшем о своей горькой сиротской доле. Ведь на участке, где воевал его отец, когда писалось письмо, было все благополучно, затишье...

Кончилась, внезапно оборвалась музыкальная тема, начавшаяся там, на шоссе, у развилки дорог.

АХ, КАК ДОЛГО, КАК ДОЛГО ШЛИ ТОГДА ИЗ ЛЕНИНГРАДА СОЛДАТСКИЕ ПИСЬМА...

Сквозь мутноватое стекло — сумерки, мокрый снег. Ветер крутит поземку, Голые, унылые, северные березки.

Катерина Митрофановна сидит у окна, шьет детские рубашонки, всматривается в темнеющую дорогу за окном.

— Будет вам, мама, и меня и себя терзать, — говорит Антонина Васильевна, надевая летние туфли и на них старенькие, совсем сношенные ботики. — Придут и к нам весточки, дождемся...

— Дорога нынче у писем длинная, — вздыхая, соглашается Катерина Митрофановна. — Куда, на ночь глядя?

— В Кочки, на собрание, назначили в десять. Посевной картофель буду просить, не дадут — не выдержим...

— А Матвеевна не дает?

— У нее самой еле-еле. А Кочки — колхоз богатый. Только боюсь, скопидомы — откажут...

— Волки бродят. Заблудишься. Лошадь бы попросила.

— Унижаться... Пешком дойду.

— Ох, гордячка ты...

Внезапно, без стука, вбежала маленькая Лиза Зенушкина.

— Тетя Тоня, мы три тарелки разбили, и Сергунька Ляхов грозится все остальные перебить!

— Опять Сергунька Ляхов! Дрянной мальчишка! А где же Елена Петровна ваша?

— А ей с нами не справиться!

— Иди, я сейчас...

Девочка уходит. Антонина Васильевна, сердитая, начинает раздеваться.

— Не понимаю я их, не умею с ними, не хочу понимать и не хочу уметь, — вдруг говорит Антонина Васильевна. — Нехорошо, не полагается, но это так. Не люблю их!

— Кого?

— Детей.

— Врешь про себя.

— И боюсь, боюсь их, мама.

— Они тебя боятся.

— Они меня, а я их... Зачем послали меня на эту работу, мама, так неудачно — и для них и для меня... Ведь я партийный работник, мама, а не классная дама...

Хлопнув дверью, Антонина Васильевна выходит из комнаты. С сухим, почти каменным лицом идет она по детскому интернату.

Дети чинно сидят за низенькими столами. Мизерные порции каши перед ними, каждому ребенку выдается по картофелине.

— Еще картошки нельзя, тетя Дуся? — спрашивает маленькая девочка. — Мне такая маленькая картофелиночка попалась, крохотуля, ужас...

— Картошка вся, Катенька, — грустно отвечает тетя Дуся.

— Добавки каши, тетя Лида, — обращается девочка с другого конца стола к Самсоновой, поднимая руку с тарелкой.

— Не будет сегодня добавки, ребята, — грустно говорит Самсонова.

— И вчера не было, и позавчера.

— И нечего просить тебе добавки, — сурово говорит Володя, маленький мальчик, что не плакал при прощании в Ленинграде, когда родители его плакали. — Вся каша на фронте, поняла?

— А картошка!

— И картошка на фронте. Красноармейцам надо много каши и картошки есть, чтобы они были сильнее фашистов.

— Так я маленькую картофелинку просила, тетя Лида, совсем маленькую. Верно, тетя Лида?

Самсонова делает вид, что не слышит.

— А давайте Антонину попросим, — вмешивается в разговор другой мальчик. — У нее в кладовке есть, пусть добавит.

— Жди, — иронически говорит строгий мальчик.

— Не даст?

— Скупая, как буржуй!

— А мы попросим! Попросим Антонину! Добавки! Каши! Картошки! — кричат дети. И смолкают, завидев входящую суровую, строгую, холодную Антонину Васильевну. Самсонова окидывает ее быстрым взглядом. Женщины секунду смотрят друг на друга. Живые искры, вспыхнувшие было в глазах Самсоновой, гаснут.

— Тетя Тоня, — вдруг слышится голос маленькой девочки, — я хочу каклеты с макаронами. — Она заплакала. — Хочу каклеты с макаронами!

Антонина Васильевна, растерявшись, подошла к девочке и неумело стала гладить ее по волосам. Девочка ревела пуще.

— Хочу каклеты с макаронами!

— Все хочут каклеты с макаронами, а не плачут, — строго сказал все тот же мальчик. Девочка поглядела на него и стихла.

— Может, им по печенью «Арктика» выдать? — чуть слышно спросила Самсонова.

Антонина Васильевна качает головой.

— «Арктика» только для больных.

— Тогда, может, рыбные консервы открыть?

— Рыбные консервы — неприкосновенный запас. И потом...

— Смотрите, смотрите, — шепчет Самсонова, показывая на конец стола.

Двое маленьких собирают хлебные крошки со стола, жадно отправляют их в рот.

— Голодают дети, не могу видеть, — всхлипнув, крикнула Самсонова.

Дети с удивлением смотрят на плачущую Самсонову. Антонина Васильевна, сжав губы, ничего не сказав, уходит.

— Тетя Дуся! — вдруг кричит маленькая девочка. — Я знаю, на кого похожа Антонина! На Снежную королеву! Она — Снежная королева!

Антонина Васильевна слышит возглас девочки, но, не оборачиваясь, идет дальше. Губы ее плотно сжаты.

В другой комнате — дети постарше. Ужин тут кончен. Виновник, разбивший три тарелки, Сергунька Ляхов, стоит в гордой позе перед остальными ребятами.

— Кто тут тарелки разбил? — спросила, входя, Антонина Васильевна.

— Я, — сказал Сергунька нагловатым тоном и встал в такую же позу, что и Виктор, когда тот, в вагоне, остановил поезд стоп-краном.

— Нечаянно?

— Чаянно, — сказал Сергунька тем же нагловатым тоном.

— Запереть его на четыре часа в чулан, — холодно сказала Антонина Васильевна, повернувшись к воспитательнице Елене Петровне.

— Но это...

— На пять часов в чулан, — сказала Антонина Васильевна.

Елена Петровна хотела спорить, протестовать, это было видно по ее лицу, даже по ее фигуре, однако, поймав тяжелый, остановившийся взгляд Антонины Васильевны, торопливо схватила за руку Сергуньку и пошла к дверям.

— Постойте, — остановила ее Антонина Васильевна. Она подошла к мальчику, сняла с него поясной ремень. — Арестованному положено быть без ремня.

Вконец растерянная воспитательница ушла с мальчиком. Оглядев застывших в испуге ребят, Антонина Васильевна молча покинула столовую. Еще более мрачная, нежели раньше, вернулась она к себе в комнату. Снова надела летнее пальтишко, сунула летние туфли в ботики.

— Ватник-то поверх пальтишка надень, все в лесу теплее, — сказала Катерина Митрофановна.

Антонина Васильевна качнула головой.

— Нет, ватник повесьте в сенях на гвоздик, там, где он всегда висит, пусть все думают, что я дома.

Черным ходом незаметно вышла Антонина Васильевна из здания школы.

Старуха, оставшись одна, крадучись, вышла в переднюю и повесила, как велено было, ватник на гвоздь — на самом видном месте.

— Боятся, — тихо сказала она. — А надо бы, чтобы — любили...

Антонина Васильевна миновала последние деревенские домики, вышла на темную скользкую дорогу.

Ночь была лунная, однако луна то появлялась, то исчезала в мрачных, черных облаках. Когда Антонина Васильевна вошла в лес, ноги стали проваливаться по колено в мокрый, тающий снег. Она на секунду остановилась, обернулась, — отсюда еще был виден тусклый свет на горе, где стояла школа, — ей так нестерпимо захотелось назад, к людям, в тепло. Помедлив, она решительно двинулась в лес.

Пошел дождь пополам со снегом. Антонина Васильевна промокла насквозь, хлюпала под ее бедными ботиками вязкая, противная жижа, она шла и шла по лесной дороге и, чтобы отвлечься от невеселых мыслей, стала говорить вслух, как бы репетируя свою предстоящую речь в правлении колхоза.

— Дорогие товарищи! — говорила она, проваливаясь в снег. — В письме областного комитета партии недвусмысленно сказано о необходимости предварительной подготовки к весеннему севу. Ваш колхоз богат, в нем фондов посевного картофеля достаточно, и, думаю, ваш долг — помочь детям Ленинграда... Боже мой, как казенно! — Она снова провалилась в яму. — Мерзлой гнилушки такой речью не выбьешь! Дорогие друзья-колхозники, братья и сестры, к вам обращаюсь я... Извините, Антонина Васильевна, но все-таки вы еще не товарищ Сталин. Товарищи, в ответ на обращение областного комитета... Ох, — передовица в районной газетке. Ой, что это?

Ей показалось, — где-то, далеко в лесу, горели напряженные волчьи глаза.

— Мерещится? — вслух спросила Антонина Васильевна и прибавила шагу. Проклятый дождь вперемежку со снегом не переставал, она уже промокла до нитки.

— Действительно, как в поговорке: волков бояться, в лес не ходить. И сама про себя не знала — трусиха... Сколько же еще, сколько же еще идти? Ах, Вася, ты мой Вася, милый ты мой, угрюмый ты мой человечек, — вдруг сказала Антонина Васильевна. — Только бы живой, только бы с руками, с ногами, только бы с головой. Да хоть без руки, хоть без ноги, только бы живой. Вот дойду, не заблужусь — живой. Не дойду... Дойду — живой, не дойду...

Так она шла и говорила сама с собой, пока в самом деле не увидела горящие, напряженные, медленно двигающиеся за нею в темноте волчьи глаза. Неужто не померещилось — волки? Ее обуял страх — дикий, невероятный, нестерпимый. Она кинулась вперед, громко заплакав, и бежала и повторяла в слезах:

— Только бы живой, только бы дойти, только бы, только бы, Вася, Васенька...

Она бежала и падала, и снова бежала, и, казалось ей, всё следовали за ней неотступно горящие волчьи глаза. И вдруг она услышала яростный собачий лай. Она оглянулась — оказывается, лес кончился, она уже была в деревне.

И с первым человеческим жильем исчезли, как мираж, преследовавшие Антонину Васильевну волчьи глаза. А, может, ей все померещилось?

Совершенно изнуренная пережитым, Антонина Васильевна подошла к избе, посветила спичкой, робкий свет озарил скромную дощечку—«Правление колхоза», и Антонина Васильевна с наслаждением услышала за дверью человеческую речь. Там, за дверью, шумели, спорили. Антонина Васильевна прислушалась к мужским и женским голосам, и выражение счастья сошло с ее лица.

— Не дадут ни грамма,—тихонько сказала она и, толкнув дверь, вошла.

Большая изба; горит железная печурка, дымно, накурено. Антонина Васильевна оглядела сидящих людей, и снова лицо ее осветилось счастливой улыбкой от радости созерцания людей. Она и не приметила, как под ее ботиками сразу же образовалась изрядная лужа, как вода все стекала и стекала на пол с ее насквозь промокшего пальтишка. Она все стояла и улыбалась, не замечая удивленных взоров, падавших на нее со всех сторон. И внезапно это недолгое молчание прервал чей-то соболезнующий женский голос, а потом наперебой зашумело много женских голосов:

— Милая, да ты разутая, раздетая совсем! Да как ты к нам добралась! Иди, иди, погрейся, обсохни маленько! Да не сюды, к печке! Ах ты, горе-горькое!

Кто-то подвел Антонину Васильевну к печурке, кто-то снял с нее пальтишко, кто-то усадил на табурет, чьи-то заботливые руки сняли с нее ботики, туфли, стянули с ног совершенно мокрые чулки, кто-то надел валенки на ее босые ноги. Она растерянно оглядела всех.

— Дорогие товарищи колхозники, в ответ на письмо областного комитета,— сказала она заученно и вдруг, поглядев на пол, сконфуженно улыбнулась.—Какую лужу вам наследила...

Со всех сторон загудели женщины:

— Да ничего, ничего... Ладно, подотрем... Невелика беда-то...

Какая-то волна подхватила Антонину Васильевну, и она заговорила жарко, сбивчиво, неожиданно для самой себя. Сконфуженная улыбка так и не сошла с ее лица.

— А там, на фронте, — говорила она, — в землянках — вода по колено. А уйти нельзя, ходу нет назад. Так и воюют. В грязи. В воде. В холоде. В голоде. Пухнут от недоедания, а держатся. А в Ленинграде сколько хлеба на человека в день—известно вам? Сто двадцать пять граммов. Вот такой кусочек. И хлеба-то там всего ничего, отруби, дрянь всякая. И тоже ведь—держатся! Не уйдут. Спокойны. Оттого, что дети их тут, в тепле, что и тут, где дети их,—тут люди. Лю-ди!

Она произнесла очень раздельно последнее слово и смолкла. Только теперь стало слышно, какая была тишина в избе.

— Сколько вам надо—на посев?—вдруг спросила ее худенькая женщина. Антонина Васильевна молчала. — Как, граждане, голосовать?

— Время позднее, принимай решение,—сказала другая женщина.

— Кто против?—спросила худенькая.—Стало, единогласно. Утром, что ли, повезем к тебе?—спросила она Антонину Васильевну, но та закрыла глаза и ничего не могла вымолвить в ответ. — Да ты отодвинься от огня, задницу спалишь,—вдруг озабоченно добавила худенькая.

— Как же ты так выражаешься?—укоризненно заметила молоденькая девушка с синими глазами.—Ведь они городские, ленинградские. Надо говорить...

Тут она запнулась, так и не подыскав взамен подходящего слова.

Антонина Васильевна открыла глаза, оглядела всех, на ее лице вновь сияла счастливая улыбка. Она была среди людей.

— Танцуй!

Вернувшуюся с победой Антонину Васильевну еще в сенях встретила свекровь. В высоко поднятой руке держала она заветное письмо.

Улыбаясь, Антонина Васильевна повела плечом, притопнула ногами в продранных ботиках и сразу же потянулась за письмом.

— Не дам! Ты не понарошку, ты взаправду танцуй!—неумолимо сказала старуха, приметив в дверях недоумевающих ребятишек. Антонина Васильевна снова повела плечом, снова притопнула каблуком, потом прошлась в туре вальса. Появившаяся в дверях Елена Петровна, завидев танцующую Антонину Васильевну, поджала губы в иронической усмешке. Антонина Васильевна, поймав усмешку воспитательницы, на зло еще раз прошлась по сеням и, изловчившись, вырвала из рук старухи письмо.

С неменьшим удивлением наблюдал эту сцену и хмурый Виктор, вошедший в сени.

— И тебе, Варька, и тебе, Машка, а это Дьяченко Боре, зовите его, а это Лизе Зенушкиной, и ей есть, а это Сергуньке Ляхову,—говорила Катерина Митрофановна, достав из кошелки пачку писем. Виктор молча подошел к ней.

— Пишут,—сказала она ему с грустью. Тот так же молча отошел.

Антонина Васильевна, бледнея и краснея, читала письмо, читали наперебой письма другие ребята.

Снова возникает знакомая музыкальная тема.

...Снова военные пейзажи Ленинграда, но теперь уже иного — заснеженного, блокадного, Ленинграда напряженных зимних месяцев, когда метели выли и мела пурга, и в трубах замерзала вода, и вросшие в лед стояли трамваи, и болтались по ветру оборванные провода, и в заводском цехе рабочие в брезентовой спецодежде с землистыми, истомленными лицами ремонтировали танки, и другие люди с такими же истомленными, землистыми лицами сбрасывали зажигательные бомбы с крыш и убирали развалины разбомбленного дома и осколки стекол трамвая у остановки...

...Эти видения той поры предстают перед нами в звучании детских голосов, читающих письма с фронта в сенях далекого супрядкинского интерната.

— Живем только мыслью о неизбежной победе,—слышится детский голос, когда перед нами возникает ленинградская квартира тех дней, с чадящей коптилкой, и мы следом за обитателями этой квартиры выходим на Неву, к проруби, где вытянулась цепочка людей с чайниками, ведрами и тазами...

...Мишка, веди себя, друг, хорошо, скажи спасибо тем, кто берегут тебя для меня и мамки, а уж мы тут выдержим, как ни трудно. Весна не за горами, а весной прорвем блокаду...

...Вчера твоя мамка, Настенька, потушила четыре зажигательные бомбы, которые гады-фашисты кинули на наш дом. Представлена к медали «За отвагу». Вот она, какая у тебя мамка-герой...

...Ну, как ты поживаешь, член санитарной комиссии? Хорошо ли сама умываешься по утрам, регулярно ли чистишь зубы? Начинать, Катенька, всегда надо с себя...

Эти слова Кати, читающей письмо отца, слышатся после того, как мы прошли с вами по осажденному Ленинграду и вышли на знакомую уже опушку леса, где стояла артиллерийская батарея и где осенью, на пне, писал письмо артиллерийский командир. Но нет уже в живых офицера. Гроб с его телом опускают в могилу тут же, у кромки леса, и, заглушая голос Катеньки Соленковой, звучит ружейный салют — прощальный залп товарищей по оружию...

Ружейные залпы следуют один за другим. Сквозь треск выстрелов слышится тихий голос отца Кати Соленковой:

— Ты маленькая еще, Катька, глупенькая, сама не понимаешь, как важно тут, на позиции, где ветер доносит вражескую речь, помнить, что за горами, за долами, за тридевять земель бьется близкое сердце, которое любит тебя и ждет, и волнуется за...

Последний залп заглушает голос артиллериста.

...Музыкальная тема, звучавшая в эпизоде с письмами, разрастается все обширней — теперь это скорбный и мощный реквием, как бы напоминающий еще и еще раз миру о вечной славе героев, спасших ценою своей крови, жизнью своей будущее многих поколений человечества...

— По «мессершмидту-109»—прицельный, ружейный огонь!

Бутафорские, выструганные из березы ружейные стволы устремлены в синеющее, весеннее небо. Мальчишки из супрядкинского интерната играют в войну на опушке леса. Мальчишками командует все тот же молчаливый Виктор в обгорелой авиационной фуражке, с которой он не расстается.

Чудесная ранняя, северная, русская весна. Прозрачен и чист воздух. Вешние ручейки текут с холмов. Открылись в хрустальном сверкании холодного еще солнца просторные луга. Лес трепещет, колышимый легким ветерком. И все, что казалось мрачным и угрюмым зимою,—радостными, прозрачными линиями вырезалось на весеннем солнце.

— По «фокке-вульфу»—зенитный огонь! Трубка три ноль-ноль!—продолжает командовать Виктор.

На этот раз двое мальчишек, вооруженных рогатками, стреляют в старую громадную ворону, сидящую на суку и насмешливо оглядывающую мальчишек. Удары зениток метки — ворона сражена.

— Стервятник камнем рухнул вниз, товарищ командующий!—рапортует Виктору обычным газетным выражением того времени неизменный его адъютант мордастенький Санька.

Виктор небрежно прикладывает руку к фуражке и внезапно, без всякой передышки, свирепо кричит: — Ку-ка-ре-ку! Вперед! — И, прыгая по кочкам, вытащив из кобуры деревянный пистолет, устремляется к кромке леса: — Стреляй, руби, коли! Оттеснен враг—неудача! Окружен, отрезан, рассеян — удача! Ку-ка-ре-ку!

Навстречу мальчишкам из леса выбегают девочки во главе с льняноволосой Феней. Они тянут старые-престарые дрожки, на которые водружена оглобля, очевидно, имитирующая тяжелое оружие.

— Самоходная пушка! Ложись! — командует Виктор. — Перебежками, попластунски!

Ребята падают на мокрую, лужистую землю, начинают героически ползти—за исключением двух, не решающихся на эту сомнительную операцию.

— Живо ложись, убьет!—гневно приказывает Виктор.

— Дак лужа ж...

— Что сказал генералиссимус Суворов?—яростно вопит Виктор.—Трудно в ученье, легко в бою! А ты?

— Да-а,—тянет паренек.—Замазюкаюсь, Антонина пропишет генералиссимуса...

— Бабы испугался?

— А сам-то, не боишься...

Виктор со всего размаху, демонстративно хлюпается в лужу. Деревянный пистолет при падении больно царапает его ладонь, заноза впивается в мякоть.

Девочки, заинтересовавшись неожиданным конфликтом в стане противника, подошли ближе. Виктор величаво поднимается, пальтишько его в жидкой грязи, физиономия измазана до неузнаваемости. Грязь на руке смешивается с кровью.

Девчонки не удерживаются и начинают хохотать. Особенно заливается Феня. Виктор дарит ее взглядом, в котором читается холодное презрение.

— С завтрашнего дня ученья проводить без девчонок!—поворачивается он к адъютанту.

— Есть без девчонок!—почтительно вытягивается мордастенький.

— Ну и подумаешь!—огрызается Феня.—Нам тоже обрыдло быть фашистами! Вчера—фашисты, сегодня—фашисты, завтра—фашисты. Хоть бы в очередь. Бабы, за

мной! —Она бросает последний, уничтожающий взгляд на Виктора и, побледнев, замечает кровь на его руке. Совсем другим, полным беспокойства и нежности голосом она произносит:—Что это, Витя? Дай перевяжу...

— Проживем и без вас,—мрачно режет Виктор. И, когда девочки исчезают за кустом, презрительно добавляет:—Суворов говаривал: курица не птица, баба не гренадер... Ушли? Объявляю экстренное заседание штаба. Все сюда.

Но девочки не ушли.

Слышится шепот:

— По-пластунски...

Феня и еще одна девочка, затаив дыхание, ползут под кустами к месту, где идет экстренное заседание штаба. Доползли. Слушают. До них доносится приглушенный голос Виктора:

— Девчонкам ни слова, донесут. Пять банок из неприкосновенного запаса Антонины вчера взяты и закопаны в условленном месте. Теперь задача—захватить из семенного фонда картошку—так килограмма три. Будем варить в мундирах. Поручается Боре Дьяченко.

— Есть.

Феня, затаив дыхание, вслушивается в сдержанную речь Виктора.

— Печенье «Арктику», две пачки,—продолжает он императивным шепотом, размахивая левой рукой, потому что правая забинтована и на перевязи,—приказываю захватить из энзе Антонины. Исполнить... эй, кто там?

Мальчишки поглядели по сторонам. Феня и вторая девочка, замерев, ни живы ни мертвы, лежали за кустами.

— Ложная тревога,—сказал Виктор.—Итак, в три ноль-ноль.

— А рука твоя как же?

— Пустяковое осколочное ранение,—небрежно сказал Виктор.—Починят во фронтовом лазарете.

В столовой ясельников за низенькими детскими столиками грубой, самодельной, деревенской работы, на таких же детских табуретиках сидел весь взрослый персонал интерната. Антонина Васильевна проводила утреннюю пятиминутку. В углу, сидя на детском табуретике, читал толстую книгу, обернутую в газету, врач-окулист.

— Сельсовет и колхоз,—продолжала Антонина Васильевна,—выделили нам участки для посева картофеля, и я думаю, осенью мы уже сможем обойтись без...

Она оборвала свою речь, увидев входящую в комнату Матвеевну. Председатель колхоза тащила за руку красную от слез, упиравшуюся Феньку.

— Заседаете,—сказала Матвеевна, оглядев всех присутствующих ироническим взглядом. Поглядела на врача.—Книжечки почитываете? А вверенные вам детишки—где? На фронт убегли!—Она сердито дернула девочку за руку.—Будет хныкать, Фенька! Вовремя надо было сказать! Докладай!

Пока Фенька «докладала», десять парнишек из интерната были уже далеко. Освещаемые весенним веселым солнышком, отбивая «ножку», шли они с рюкзачками за спиной под водительством Виктора среди полей, по знакомой уже нам дороге, ведущей к железнодорожной станции.

Рука Виктора была перевязана, он морщился от боли, однако шагал мужественно, время от времени окидывая суровым взором свою воинственную рать...

По сельской улице торопливо шли, почти бежали Антонина Васильевна и Матвеевна. За ними еле поспевала зареванная Фенька.

— Телегу я тебе дам, это нехитро, да только они, верно, уже к станции подходят, а там на поезд и — айда! —Она сердито оборачивается к дочери.—Что бы тебе, дурище, раньше сказать!—И снова, озабоченно, Антонине Васильевне:—Есть тропочка через лес, по ней вдвое кратче, да не протиснешься на телеге-то...

Фенька слышит слова матери, останавливается и, секунду помедлив, внезапно сворачивает в сторону, за угол. Антонина Васильевна и Матвеевна, не заметив исчезновения девочки, торопливо идут вперед.

Феня выводит из конюшни колхоза лошадь. Осторожно оглянувшись по сторонам, вскакивает на нее.

И вот уже она мчится по лесу на неоседланной лошади. Тропка узкая, ветки немилосердно хлещут отважную Феньку по лицу, и она так же немилосердно хлещет прутом взмыленную лошадь.

Да, не повезло беглецам! На станции столпилось довольно много любопытных. Беглых мальчишек, обнаруженных в угольных тайниках тендера, стоявшего на пути, сквозь строй собравшихся зевак под эскортом двух милиционеров ведут по перрону. Как памятник, возвышается на лошади чуть поодаль торжествующая Фенька.

Господи, в каком виде «Суворов» и его воины! Уголь сделал свое буквально черное дело!

И Демин, поглядывая на понуро плетущихся мимо него по перрону мальчишек, язвительно говорит Лабчинскому:

— Милые деточки! Все в мамочку!

— То есть...

— В нее, в Антонину Васильевну!

— Но, позвольте, это не родные ее дети...

— Формально! А по сути... Узнаю птичек по полету! Ее!

Проходя мимо Фени, восседавшей на лошади, Виктор поднял на нее глаза и тотчас же отвернулся.

— Командующий сказал: ты свое получишь...—крикнул мордастенький Фене.

— И он свое тоже—сполна! Ужо в Супрядках его Антонина поджидает!—огрызнулась Феня и, хлестнув лошадь, помчалась через переезд.

Встреча телеги, в которой спешила на станцию встревоженная Антонина Васильевна, и почтового грузовика, в котором везли беглецов милиционеры и Лабчинский, состоялась примерно на середине дороги. Грузовик затормозил, из кабины выскочил Лабчинский. Антонина Васильевна сошла с телеги и медленно, насупив брови, пошла к грузовику. Мальчишки стояли молча, держась за борта.

— Ну, она даст,—шепнул мордастенький Виктору.

Виктор небрежно отодвинул мальчика, внезапно прыгнул через борт и смело пошел навстречу Антонине Васильевне. Физиономия его приняла то нагловато-безразличное выражение, которым он когда-то, в вагоне, поставил в тупик Антонину Васильевну.

Они остановились друг перед другом, стояли молча, готовые к схватке.

И тут Антонина Васильевна засмеялась.

Она смеялась все громче и громче, и на лице Виктора выражение нагловатой уверенности сменилось недоумением.

— Хорош фронтовик!—хохоча, сказала Антонина Васильевна, вытащила из кармана ватника зеркальце и направила его на Виктора. Мальчик увидел свое лицо, хранившее следы пребывания в угольном тендере. Он смутился окончательно. Теперь засмеялись все—и мальчики на грузовике, и шофер, выглянувший из своей кабины, и Лабчинский.

Так Виктор впервые потерял свою обычную самоуверенность. Он топтался на месте, не зная, что предпринять.

— На фронт, значит?—задумчиво спросила Антонина Васильевна и, помолчав, решительно произнесла: — Генералиссимус, слушай мою команду! На грузовик, домой, кругом марш! Затоплю вам, фронтовики, черную баню, и, пока не отмоетесь добела, чтобы я вас не видела!

— Редкий, пожалуй, единственный случай, когда я их понимаю,—сказала Антонина Васильевна Лабчинскому, входя вместе с ним в свою комнату.

— Кого?

— Детей. И я думаю... Что случилось, мама?

Катерина Митрофановна стояла перед ней с напряженным, побледневшим лицом. В руках она держала конверт. Антонина Васильевна тоже побледнела.

— Казенное, Тонечка,—чуть слышно сказала старуха. — Из Питера.

Дрожащими пальцами Антонина Васильевна вскрыла конверт, из него выпал официальный бланк. Кровь совсем отлила от щек Антонины Васильевны. Медленно прочла она бланк, шевеля губами, вновь перечитала, уже шепотом, и обхватила узкие плечи свекрови, закружила старушку.

— Вызов в Ленинград, мама! Ты понимаешь! В Ле-нин-град!

— Когда, когда, Тонечка? Да отпусти ты меня! Совсем спятила!

— Когда? Хоть завтра! Хоть сегодня! Я уезжаю, мама! В Ле-нин-град!

Вежливо хихикая в кулачок, Лабчинский поздравил Антонину Васильевну.

— Всегда полагал, что с вашими культурными горизонтами...

— А как же...— вдруг всполошилась Антонина Васильевна.—А на кого же...

— Найдутся,—уверенно сказал Лабчинский.—Дорога накатана, теперь само пойдет. Как говорится, мавр сделал свое дело, мавр может...—Он лукаво прищурил глаз.—И товарищ Демин, пожалуй, не будет особенно возражать...

— Елена Петровна,—сказала Антонина Васильевна.—У нее образование специальное, педагогическое, большой опыт.—Чуть улыбнулась.—И все теперь у нас будет пе-да-го-гич-но...—Она снова победоносно взмахнула письмом.—В Ленинград, мама! В Ленинград!

Утром Антонина Васильевна постучалась в избу Матвеевны.

Председатель правления колхоза выходит из избы молчаливая, напряженная, с блестящими, сухими глазами.

— Матвеевна,—радостно говорит Антонина Васильевна,—я вызов из Ленинграда получила. Из Военного совета фронта.

Матвеевна ничем не выражает своего отношения к этой новости.

— Зама подобрала, Елену Петровну. Думаю, район поддержит.—Матвеевна молчит по-прежнему.—Не могла бы ты подводу дать... чемодан... да и представитель из района Лабчинский едет...

— У вас кобыл много, запрягите,—медленно отвечает Матвеевна.

Антонина Васильевна вспыхивает:

— Отчего ты такая злобная, Матвеевна? К тебе с радостью, а ты...

— Ты вызов получила?—медленно, блестя глазами, говорит Матвеевна.—А я—похоронную.—Она вглядывается в растерявшуюся Антонину Васильевну со злобой, будто та виновата в ее несчастье.—Ты к мужу едешь? А у меня мужа убили. Нету его. И не будет. Ни завтра, ни через год...—Она вдруг срывается и кричит, задыхаясь:—Не дам тебе подводы, не дам, не дам...

— Матвеевна,—робко говорит Антонина Васильевна, но та поворачивается к ней спиной и уходит прочь от избы.—Погоди, Матвеевна, не знала я...—Но Матвеевна, не слушая, прибавляя шаг, уходит по пустынной дороге. Ветер треплет ее волосы, бьет по обветренному, еще молодому, красивому, но будто бы одеревеневшему лицу.

Из ворот выезжает на дорогу подвода, старик колхозник машет длинным кнутом.

— Куда, Никифор?

— За дровишками, в лес.

— Поворачивай в школу, Никифор,—говорит Матвеевна.—На станцию людей повезешь.

— Уволь, Матвеевна,—жалобно говорит старик.—Загоняли деда! Вчерашний день на торф, третьего дни на мельницу, все для общества, а изба стынет, полена в сарае не сыщешь...

— Так вы все!—кричит Матвеевна,—о своей шкуре печетесь! А людей Военный совет фронта вызывает—вам на это тьфу! Зарылись тут в тылу, кроты несчастные! Не буду я у вас председателем, хватит, на черта мне нужны такие эгоисты!

— Да ты не расстраивайся, Матвеевна,—виновато говорит Никифор,—так я, для порядку. Повезу, не такая каторга... Но-о, милай...

И он заворачивает на дорогу в школу.

Матвеевна идет вверх, к лесу. Ветер треплет ее волосы.

И вот уже трясутся на телеге Никифора, свесив вниз ноги, Антонина Васильевна и Лабчинский. В последний раз там, где дорога петляет под гору, оборачивается назад Антонина Васильевна, и вот уже исчезли за поворотом школа, маленькие фигурки на крылечке, машущие руками...

— Но-о, милай!—нахлестывает лошадь Никифор, и воспитанный Лабчинский вежливо отворачивается от Антонины Васильевны, украдкой уронившей прощальную слезу...

— Но-о, милай!

— Куда дели мой пистолет-автомат? Он был тут, под подушкой... Враги, здесь враги, фашисты, я вам говорю. Пить... Объявляю благодарность за проведенное учение...

У двери в изолятор работники интерната напряженно прислушивались к доносящемуся оттуда прерывистому шепоту. В углу стояла перепуганная Фенька.

— Заноза, ранка нагноилась, запачкался углем и...— тихо говорит Самсонова Елене Петровне. Из двери выходит доктор-окулист. Самсонова умолкает. Доносится прерывистый шепот:

— У «юнкерсов»... Мишка... крылья длинные, ясно? Ну да, «фокке-вульф», ну, рама, ясно? Папочка, милый папочка... Трубка три, прицел... Дай руку, папочка...

Доктор мрачно обводит всех усталым взглядом, кивает Фене:

— Иди, посиди около него,—и, следя за тем, как скользнула девочка в дверь изолятора, бормочет:

— Температура сорок, озноб, бред. Нужна сыворотка, возможен сепсис...

— Почему не приняли мер? Почему не доследили?—возмущенно спрашивает Елена Петровна.—Кто будет нести ответственность, если с мальчиком что-нибудь случится? Почему не сообщили?

— Вы ведь знаете, Елена Петровна, я глазник. Подозреваю сепсис, но ручаться за точность диагноза не могу.

— Ах, вы—глазник, и с вас взятки гладки?—кричит Елена Петровна.—Нет, дорогой товарищ, не отвертитесь! Имеете специальное медицинское образование, в конце концов, даром вас пять лет учили? Если с мальчиком стрясется—вы, вы, только вы будете...

— Очнись, матушка,—укоризненно сказала тетя Дуся.—Тебе что главней—кто отвечает или как мальчонку у смерти отнять? Эх, была бы тут Антонина...

Тут все заговорили разом:

— Да, кабы Антонина Васильевна... А может, и не укатила еще... Да, она бы из-под земли добыла—и хирурга, и сыворотку, и все на свете...

Самсонова сказала:

— Елена Петровна, разрешите, я поеду в район?

Елена Петровна оглядела всех и, смущенно опустив глаза, сказала:

— Поезжайте.—И, чтобы спасти пошатнувшийся, по ее мнению, собственный авторитет, погрозила доктору.—Отвечать все равно будете вы... У вас специальное, медицинское...

Тем временем телега с Антониной Васильевной и Лабчинским уже подъезжала к районному центру.

— В рубашоночке родились, миленькая вы моя,—ласково сказал Демин и подвел Антонину Васильевну к окну. Отсюда, со второго этажа дома РОНО, были видны станция, пути и на одном из них—длинный состав с красными крестами на синих, чистеньких вагонах.—Военно-санитарный поезд, выгрузит раненых и завтра утром—назад. Довезет вас прямичком до Ладожского озера, а там—Ленинград, белые ночи и тому подобное. А уж заместителя—помучаемся, но подберем...

— Так ведь Елена Петровна Сомова с удовольствием взяла на себя эту миссию,—робко сказал Лабчинский.

Демин не может скрыть своей радости:

— Вот и отлично! Жаль отпускать вас, да ведь что делать! Надо!

В изоляторе Фенька прислушивается к прерывистому дыханию Виктора.

— Доктор, он будет жить?

Доктор исподлобья взглядывает на девочку, не отвечая, берет книгу, обернутую в газету, листает ее...

Антонина Васильевна протягивает через окошечко телеграфный бланк. Телеграфистка, зевая, берет бланк, читает вполголоса:

— Ленинград... Смольный... Военный совет фронта... Все дети живы. Лактаева. Два семьдесят...

Она дает квитанцию. Антонина Васильевна выходит на улицу и сталкивается с Самсоновой.

— Я вас ищу,—задыхаясь, произносит женщина.—Виктор... умирает...

Антонина Васильевна изо всей силы стучит в двери небольшого домика—тут аптека. Самсонова — рядом.

Сонный аптекарь испуганно всовывает босые ноги в валенки, накидывает пальто.

— Сыворотка?—спрашивает он через дверь.—Давно уже нет. Хирург? Он живет по улице Коммунаров. Два перекрестка пройдете, угловой дом. Деревянный. С петухами...

... — Уехамши, милые,—говорит Антонине Васильевне в дверях какая-то старушка.—Вчера в область, на операцию уехамши...

...Стыдливо прикрывая тоненькие, волосатые ноги узорчатым, лоскутным одеялом, Лабчинский говорит Антонине Васильевне:

— Война, в районе остался лишь один хирург...—Он вдруг вскакивает с постели, забыв о своих обнаженных ногах.—Эврика, как говорили древние римляне или, кажется, греки! Поезд! Военно-санитарный поезд!—Он хватает брюки.—Вперед!

Антонина Васильевна, Самсонова и Лабчинский в купе начальника поезда. Рядом с начальником сидит седой человек, с петлицами военврача второго ранга.

— Сыворотку я вам дам,—говорит медленно Антонине Васильевне начальник поезда.—Дело пустяковое. А вот с хирургом...—он разводит руками.—Не могу, нет...

— Доктор,—говорит Антонина Васильевна,—речь идет о жизни или смерти ребенка, поймите...

— Вы поймите,—сердится доктор,—наш хирург не вправе оставить поезд хотя бы на шестьдесят секунд.

Он взглянул на седого человека с петлицами военврача второго ранга.

— Коллега—тоже хирург,—неуверенно говорит начальник поезда.—С Волховского фронта, возвращается из командировки. Не связан с нашим поездом. Его попросите. Да нет—и он не сможет—застрянет здесь. Станция-то глухая.

Седой хирург, пыхтя, вынимает портсигар, папиросу, закуривает.

— Доктор...—говорит Антонина Васильевна.

— Далеко это?—не глядя на нее, спрашивает военврач.

— Пустяки!—восклицает Лабчинский.—Километров двадцать, не больше. Ну, а если больше... скажем, еще два... или пять...

Хирург смотрит на Лабчинского, усмехается.

Молчание.

— Доктор...—снова начинает Антонина Васильевна.

— Не успею,—говорит хирург, отчаянно дымя папиросой.

— Наверняка здесь застрянете. За милое дело,—соглашается начальник поезда.

— Доктор,—говорит Антонина Васильевна.—Мальчик из Ленинграда. Там его отец, летчик...

— Суть не в том, летчик или истопник,—морщится хирург.—Суть в том, сколько поезд еще простоит.

Он глядит на Лабчинского.

— Кто вы такой?

— Видите ли,—смущается Лабчинский.—Юридически я рядовой работник района, но фактически... Как культурная сила района...

— Машину достанете?

— Я?—растерянно бормочет Лабчинский.—В районе трудности с бензином, война...

— Одевайтесь, доктор,—говорит Антонина Васильевна.—Машина будет.

Она выбегает из купе.

— Достанет!—кричит Самсонова.

— Достанет!—повторяет Лабчинский.

Седой хирург усиленно дымит папиросой.

...На станции, в кабинете начальника, Антонина Васильевна изо всей силы крутит ручку телефона.

...Демин, осоловелый со сна, слушает.

— Какую машину? Какой ребенок?.. Смеетесь,—машина в районе одна, три недели на приколе — бензина нет. Уехал на фронт бензин... Секретарь райкома? Тоже уехал. В район. И, между прочим, на подводе... Не кричите! Надо будет—пойду и на передовую... Не повышайте голос, я вам говорю... Умеем, умеем работать. Думаете, одни вы умеете... Не кричите! Да вы чувствуете, что такое сейчас, в военное время, в тылу, двадцать литров туда и обратно?.. Не кричите!

Он вешает трубку.

— Ну, мадам... С круглосуточным заводом!

И сам не замечает, как схватывает трубку.

— Центральная, когда вас научат работать по-военному! На передовую бы вас! Предрика, быстро!

...Антонина Васильевна вбегает на почту. Дремлет у окошечка девушка.

— Вы еще не передавали мою телеграмму? Дайте, пожалуйста, назад...

Она хватает телеграмму, бежит к выходу.

— Деньги возьмите, гражданка!

Но Антонины Васильевны уже нет.

И вот, проваливаясь в ухабах, разбитая эмка с хирургом, Антониной Васильевной и Самсоновой мчит по лесной дороге. Светает.

— Глупистика,—неистово пыхтя папиросой, морщится седой военврач.—Застряну в вашей глухомани, и будут меня судить военным судом...

— Доктор...—начинает Антонина Васильевна.

— И прошу вас,—морщится седой военврач,—не говорите мне никаких возвышенных слов. У меня от них разливается желчь.

Машина мчится вперед.

Она въезжает во двор школы.

...В изоляторе, у койки Виктора, приехавший хирург и осунувшийся, заросший щетиной окулист.

— Коротко анамнез,—говорит хирург.

— Занозил руку. Обработки не было. В дальнейшем загрязнил рану углем. Область раны стала болезненной. Припухла, нагноилась. Болезненность в области предплечья. Всю ночь бредил, утром бред прекратился, но температура...

— Попрошу всех посторонних уйти,—вдруг говорит военврач. Он посмотрел на Антонину Васильевну. —И вас—тоже.

...Хирург склоняется над мальчиком.

...У двери в изолятор ждут женщины. Робко жмется к двери Фенька. Антонина Васильевна сидит на ступеньках, опустив усталую голову на руки.

Военврач приступает к операции. Ему ассистирует окулист.

— Давненько тут? Условия ай-я-яй? Вы окулист?—отрывисто спрашивает хирург, орудуя скальпелем и пинцетом и не дожидаясь ответа.—У нас в госпитале напасть—нет окулиста. Осколком, наповал, еще зимой. Дайте ножницы. Зажим. Здесь только ленинградские ребята? Сколько же из них сирот? Сушить. Еще раз сушить. Вязать.

— Я не боюсь условий, коллега,—волнуясь, говорит глазник, усердно помогая хирургу,—я своей гражданской совести боюсь. Возраст мой вполне призывной, а я...

— Дайте шприц!—перебивает его хирург.—Думаю, еще новокаин. А что касается вашей гражданской совести, то... Дайте еще тампон. Ножницы. И угораздило же малого. Теперь тампон — с гипертоническим раствором. Навоевался, фронтовик... Вводим рыхло, чтобы лучше был отток раневого секрета...

...У двери в изолятор по-прежнему ждут женщины.

И наконец открылась дверь, вышли оба врача.

— Застряну я на вашей проклятой станции,—ворчит хирург, вынимая из кармана часы-луковицу.—Не будите малого до вечера. И, пожалуйста, ни одного возвышенного слова, я сказал, у меня от этого разливается желчь. Шофера покормили?

— А как же!—с энтузиазмом восклицает тетя Дуся.—Суп горох зъел, кашу пшенку зъел, может, и вам, доктор, перекусить?

— Только и время мне «зъесть» ваш суп горох. Ну, дорогой коллега, — поворачивается он к окулисту,—очень было приятно познакомиться. Действуйте и дальше в том же духе. И не морочьте голову—и себе и этим расчудесным дамам.—Он повернулся к Антонине Васильевне.—Поехали, авось поспеем.

— Я остаюсь, доктор,—сказала Антонина Васильевна нарочито будничным, ровным голосом.—И будьте добры, отправьте на станции эту телеграмму...

Она вынула из кармана смятый бланк, расправила его и отдала врачу.

Виктор спал, когда Антонина Васильевна тихонько вошла к нему в изолятор. Спал, прикорнув у стола, и доктор. Раскрытая книга лежала на столе. Антонина Васильевна осторожно закрыла ее. «Педиатрия»—стояло на обложке. Антонина Васильев-

на тепло взглянула на спящего окулиста, подошла к постели больного, легонько поправила подушку, вгляделась в измученное, похудевшее лицо мальчика, неожиданно для самой себя наклонилась и поцеловала его.

Виктор во сне поймал ее руку, погладил, шепнул:

— Папочка...

Она хотела осторожно выпростать свою руку из его горячей руки, но он держал крепко, не отпускал. Открыл глаза—и удивленно заморгал. Антонина Васильевна стояла над ним, радостно улыбаясь.

И мальчик тоже улыбнулся — радостной, ясной и счастливой улыбкой.

Ведь мальчик не знал, что в эту секунду его отец, летчик, летел на боевое задание, и тень его самолета скользила по опаленным лесам и полям, а потом по свинцовому, словно бы застывшему в штилевой дремоте морю, а потом у финских фиордов, там, где шли, бороздя волну, корабли под фашистскими флагами. Он не знал и не видел, как самолет, ведомый его отцом, устремился на корабли врага, как небо вокруг самолета закипело в облачках разрывов, как самолет шел на цель, не сворачивая с курса, как рука летчика потянулась к кнопке бомбосбрасывателя, но вдруг повисла бессильно, раненная осколком. С кораблей удалось попасть в самолет, и он, потеряв управление, резко качнулся, его окутало дымом, пламенем. Почти с невероятными усилиями, сжав зубы от неимоверной боли, летчик выровнял машину.

Но мотор отказал, и тогда летчик ринулся в крутое пике—на стрелявший по нему из зенитных орудий эсминец.

И вместе с горящим эсминцем ушел в воду горящий самолет отца Виктора...

Но мальчик не знал всего этого. Не знала этого и Антонина Васильевна, когда слушала его сбивчивый и доверчивый рассказ:

— Папа у меня очень подходящий. Он очень скупой на слова. Очень обиделся, когда мама от нас ушла... И я тоже обиделся—за него... Он ни с кем не разговаривал три дня. И со мною—тоже. И я сам себе клятву дал—тоже не разговаривать с мамой и вообще... с женщинами...

— Зато нынче больно ты разговорчив... с женщинами,—улыбается Антонина Васильевна и встает с кровати.

Но мальчик не отпускает ее руку.

— Я вас непременно познакомлю с папой, непременно. Я уверен, вы ему понравитесь... Как только вернемся в Ленинград...

— Непременно, непременно,—повторяет Антонина Васильевна.—А ты спи, тебе теперь силы набирать, генералиссимус ты мой маленький...

Она выходит из изолятора. У порога ее ждет Самсонова.

— Антонина Васильевна,—волнуясь, говорит она.—Вы остаетесь, мне сказали?—Антонина Васильевна кивает.—Помните, на вокзале? По правде, я вас смертельно ненавидела. Тогда все только начиналось. Я ничего не соображала, ничего не понимала. Это было в июле...

— Все мы многого, очень многого не понимали в июле. Вы меня в июле не понимали, я—вас, и не надо это ворошить... Подежурьте, пожалуйста, в изоляторе, я бы соснула чуть. Он-то спит, наш Витька...

— Антонина Васильевна,—горячо говорит Самсонова,—это ваш Витька. Вы ему врача привезли, он бы... И моих детей—вы...

Она умолкает, вдруг порывисто целует Антонину Васильевну в щеку, убегает.

— Надо же,—слышит Антонина Васильевна голос и оборачивается. Перед нею стоит видевшая все Катерина Митрофановна.

Антонина Васильевна обнимает старуху за плечи и идет с ней в свою комнату.

— Мама, а вы знаете—я сегодня счастливая. Даю вам честное слово!

— Таинственный вы народ, бабы,—ворчливо повторяет фразу Морозова старуха.— И внука мне не завела—умная, умная, а дура...

— Отшумит война, мама...

Антонина Васильевна входит в свою комнату, с ходу кидается на кровать и тотчас же засыпает счастливым, крепким сном.

И снова меняется за окном пейзаж, и снова сидит у окна Катерина Митрофановна, шьет детские рубашки, ждет письма.

И снова шагает по деревенской улице почтальон.

Веселая, оживленная Антонина Васильевна бежит с крыльца навстречу почтальону. Катерина Митрофановна бросает шитье, тоже спешит на улицу и... не видит, как почтальон неторопливо тащит из порыжелой сумки пачку писем, как Антонина Васильевна вскрывает конверт, как она делает это очень медленно: адрес на конверте написан чужим, официальным почерком.

— Могарыч с вас,—шутит почтальон, но, взглянув на Антонину Васильевну, пугается ее страшного, белого лица.

Почтальон крестится, и, не оглядываясь, идет дальше.

— От кого письмо?—кричит выбежавшая мать.

— Служебное...—глухо, не оборачиваясь, отвечает Антонина Васильевна и с письмом в руках медленно идет вниз, под гору.

Куда она идет? Зачем?

В лесу стучат топоры, весело ходят пилы. Звенит в лесу задорная песня.

Колхозники заготовляют дрова.

Не видя ничего, не замечая людей, не слыша песни, идет по лесной просеке Антонина Васильевна.

— Глянь, Матвеевна! Городская-то наша. Не в себе...—показывает на Антонину Васильевну одна из женщин.

— Похоронная, не иначе... Эх, война, война, никого не забудет,—вздыхает другая.

Антонина Васильевна все идет и идет по просеке, и замирают позади звуки задорной песни. Она останавливается на пустынной опушке. Дальше пути нет. Торчат пеньки— здесь вырублены деревья. Она садится на пенек и вновь и вновь перечитывает страшные строки извести̇я.

— Поплакать надоть, поплакать...—слышит она рядом чей-то голос.

Это Матвеевна.

— Поплакать — душе легче,—продолжает Матвеевна.—Я крепилась, хужей было...

— Ах, Матвеевна, Матвеевна,—всхлипывая, говорит Антонина Васильевна.

И обе они начинают горько-горько рыдать.

— Пойдем, пойдем,—всхлипывая, говорит Матвеевна.—Ох, несчастные мы, ох, неутешные. Кто пожалеет вдовых, кто приголубит? Ох, тоска, тоска...

И снова ревут они обе — некрасиво, громко, с всхлипываниями и причитаниями...

...В избе у Матвеевны уютно, чисто. С опухшими от слез глазами собирает она к столу. Сидит, опустив голову на руки, Антонина Васильевна.

— Ласковый был?—спрашивает Матвеевна, утирая слезы.

— Ласковый.

— И мой ласковый.

Она стучит тарелками.

— Курил?

— Курил.

— И мой курил.

И снова всхлипывает.

— Не ссорились?

— Ссорились...

— И мы ссорились. Ох, тоска, тоска. А лет сколько ему?

— Тридцать семь.

— И моему сороковочка не стукнула. Жить да жить. Кушай. Кушай, Антонина Васильевна.—Она соболезнующе оглядывает ее.— Сколь чулки-то у тебя чиненные-перечиненные. Тоже, видать, не сахарно живешь...— Она подходит к сундуку, вытаскивает пару новых чулок.

— Не надо мне, зачем...

— Бери, бери, не обижай, от сердца, от всего... Может, и познакомились бы, сдружились. И мы бы про них друг у дружки наведывались. Теперь-то—опоздали.

Антонина Васильевна поднимается.

— Куда ты?

— Пойду. Мать его...

— Не знает еще?

— Нет.

— Скажешь?

— Достанет сил — скажу...

— Я пойду. Тебя, дескать, на собрании задержали. Сиди.—Она достала из-под подушки фотографию, обтерла ее рукавом.—Вот мой. С лица некрасивый...

— Красивый,—сказала Антонина Васильевна.

— Сиди, сиди. Я быстро.

— Можно к вам, бабуся?—сказала Матвеевна нарочито бодрым голосом, входя в комнату и не глядя на Катерину Митрофановну.—Послала меня к вам Антонина Васильевна. Задерживается она у нас на собрании, так вы не беспокойтесь. Так, часика через три аккурат...

— Василий, да?—чуть слышно спросила старуха, тоже не глядя на Матвеевну. Та молчала.—Мать не обманешь...—со страшной тоской сказала Катерина Митрофановна.

Матвеевна хотела сказать что-то ласковое, но слово застряло в горле.

— Все равно не верю,—тихо сказала старуха.—Умереть бы мне! Васенька мой. Сыночек мой! Золотой мой!—Она горько зарыдала, тряся седой головой.

— И утешать нельзя, и не утешать нельзя...—словно про себя сказала Матвеевна и посмотрела на старуху.—Второй ведь есть у тебя?—Старуха не ответила.—На фронте?

Старуха, казалось, не слышала ее вопроса.

— Не ты одна,—строго сказала Матвеевна.—Терпеть надо. Хватит, мать.

Но Катерина Митрофановна не слушала ее и все рыдала, тряся седой головой.

Школьники шагают по деревенской улице с косами на плечах. Они поют песни. Они очень горды.

— Городские пошли!—провожает их взглядом бабка с костылем.—Белы-то ручки чужие труды любят. Ну-кась, ну-кась, поглядим, от...

— Ты, бабуля, о себе скажи!—восклицает задорный веснушчатый мальчик.

А солнце поднимается все выше и выше.

...Взмахивают сверкающими на солнце косами. Вместе с колхозниками—женщинами, подростками и стариками — школьники убирают сено. Маленькие ребятишки из интерната тут же, у кромки поля, играют в войну.

Проходит мимо поля высокий и стройный моряк. Он насвистывает песенку и размахивает чемоданчиком в такт шагу.

— Здравствуйте,—вежливо говорит старик-колхозник.

— Здравствуйте,—вежливо отвечает моряк и прикладывает руку к козырьку.— Бог в помощь!

— Не буду больше Гитлером!— восклицает тем временем маленькая Лиза Зенушкина.—И вчера я была Гитлером и сегодня. Пусть вон Петька будет, он тоже слабый...

— Вот еще!—откликается веснушчатый мальчик и вдруг стремглав вылетает на дорогу.—Моряк идет, моряк! Ура!

Мальчишки мчатся за Петей.

И, добежав до моряка, внезапно робеют. Чинно идут рядом.

— Ну что?—улыбаясь, спрашивает моряк.

— Вы моряк?

— Ясно—моряк.

— Настоящий?

— Без обману.

— Вы, случайно, не с Балтики?

— Случайно, с Балтики.

— Ура! Дайте, я понесу ваш чемодан...

— Не давайте ему, он уронит. Дайте мне! Он—роняла.

— Сам ты роняла. А вы с крейсера или с линкора?

— Я с батареи. Артиллерист!

— Морская артиллерия! Ура! Тяжелая?

— Очень!

— Шестнадцатидюймовая, наверно,—деловито замечает один из мальчиков.— А вы давно из Ленинграда?

— Несколько дней. А где тут школа?

— Он в школу, ребята! Ура-а! А вы к кому?

— К Антонине Васильевне Лактаевой.

— Ку-ка-ре-ку! За мной!—кричит веснушчатый мальчик и летит вперед, и за ним с диким криком летит часть мальчиков.

— Чего это он?—недоумевает моряк.—По-петушиному.
— А он у нас «Суворов второй».
— Вот что... Правда, похож. Но почему же—второй?
— А первый—у старших ребят.
Один из мальчиков останавливается и смотрит оторопело на моряка.
— Так вы к Антонине Васильевне? Но ведь вас убили?
Моряк тоже останавливается, мрачнеет.
— Моего брата, Василия. А я—Николай. Вам что, рассказывали про него?
— Да. Катерина Митрофановна много рассказывала. Петька про него стихи сочинил. Прочти, Петька...
— Не прочту.
— Прочти,— говорит моряк.
И Петя останавливается и, запинаясь, читает:

Ты умер красиво
За честь Ленинграда,
Славный балтийский моряк.
Тебя не сломила фашистов осада,
Славный балтийский моряк...

— Всё,—робея, говорит Петя.

Орда ошалелых мальчишек врывается к Катерине Митрофановне.
— К вам! Моряк! С Балтики! Артиллерист! Ку-ка-ре-ку!
И они несутся по школе с диким ревом и криками.
Выбежавшая на школьный двор Катерина Митрофановна бросается на грудь моряка. Страшные рыдания, слившие все—и горечь невозвратимой утраты и счастье встречи с уцелевшим сыном,—сотрясают ее.
— Уеду, честное слово,— бормочет Николай,— не прекратишь — вот кругом марш, и уеду.
Ему неловко, что вокруг много чужих людей и что он не в силах сдержать выступивших слез.
— Сынок мой! Единственный ты мой, единственный теперь сынок...
— Что ж это за встреча, мама?
— А ты надолго, Коленька?—тревожно спрашивает старуха.
— Как себя будешь вести,—пытается шутить Николай.—Нормально—два дня пробуду, ненормально...
— Она будет себя нормально вести, товарищ моряк,—вмешивается Лиза Зенушкина.
— Смотри!—грозит девочке Николай.—Отвечаешь!
Окруженный гудящей толпой взрослых и детей, он входит в школу.
Катерина Митрофановна отзывает в сторону Антонину Васильевну.
— Слушай, Тоня,—говорит она тихо и сурово.—Он на два дня приехал. Горя, верно, наглядел. Не будем его... растравлять. О Васеньке нашем... Не спрашивать, да?
Антонина Васильевна молча кивает головой.
Моряку истопили баньку. С воодушевлением таскают мальчишки воду из колодца. Из баньки с пустыми ведрами выходит Виктор. Он важен и величествен донельзя.
— Ну?—шепотом осведомляется Петя.
— Парится. Моряк,—небрежно бросает «Суворов».

Тетя Дуся в новом, праздничном переднике стряпает на кухне угощение гостю.

Девочки заплетают косички, подвязывают банты. Моют полы.

В аккуратном, чистеньком платье собирает к столу Катерина Митрофановна.

Снова выходит из баньки Виктор с пустыми ведрами.

— Ну?

— Щеткой кожу дерет... Моряк!

— А у него тельняшка есть?

— Две у него тельняшки, понял? Одну снял, другая наготове. Моряк!

... Чаепитие. Вымытый, румяный, выбритый Николай сидит за столом. Дети толпятся вместе со взрослыми в комнате, коридоре, на лестнице, следя за малейшим движением моряка.

— На папу моего похож — две капли воды. Мой папа в артиллерии.

— И на моего. Вылитый. Мой папа тоже военный. Командир.

— А трамваи в Ленинграде ходят?—жадно спрашивает тетя Дуся.

— Начали ходить.

— Подумать?! А Исаакий что?

— Нормально Исаакий. Стоит.

— Подумать?! А Невский?

— И Невский нормально. Красивый.

— А «он» стреляет?

— Стреляет.

— Каждый день?

— И ночью тоже.

— Как же люди живут?

— Нормально. Привыкли.

— А вы моего папу не встречали?—протиснувшись вперед, спрашивает девочка.

— Наверно, встречал.

— И моего, наверно, встречали. Такой красивый, очень красивый, высокого роста. Капитан.

— Как фамилия?

— Соленков.

— Соленков, —наморщив нос, вспоминает Николай.—Соленков... Ага! Конечно, встречал. Высокого роста, такой красивый, капитан.

Но никто не смеется его шутке. Катерина Митрофановна наклоняется к сыну.

— Убили ее отца на фронте. Не знает она...

Моряк взглядывает на девочку.

— Встречал я твоего отца,—задумчиво говорит он.—Точно, встречал. Знаю его. Да не только я—весь Ленинград. Герой твой отец. Знаменитый герой. Как тебя звать?

— Катя,—краснея, говорит девочка.

— Вот, Катя. Кончится война, вернешься в Ленинград, увидят тебя люди, скажут— Катя Соленкова приехала, того самого Соленкова, который за наш Ленинград геройски воевал. И за тебя. Добро пожаловать, Катя Соленкова!

И, скрывая охватившее его волнение, Николай опускает голову.

В честь воина с Балтики поздним вечером, когда дети легли спать, был устроен бал в столовой интерната. Стол с трогательным и незатейливым угощением той поры ото-

двинут в сторонку. Женщины, причесанные, прихорошившиеся, принаряженные, стояли вдоль стены. Кроме воспитательниц было тут и несколько женщин из деревни, в их числе Матвеевна—важная, солидная, в новом, цветастом платке. Мальчик-баянист заиграл «На сопках Маньчжурии».

— Господи ж, боже ж ты мой!—всплеснула руками тетя Дуся.—Одни ж бабы!

Смущенно посмеиваясь, женщины смотрели друг на друга. Действительно, в столовой, кроме моряка и мальчика-баяниста, не было ни одного мужчины. Окулист, видимо, лег спать.

— А мы жребий кинем—кому с моряком танцевать!—засмеялась Самсонова.

Николай конфузливо улыбнулся.

— Никакого жребия,—строго сказала Катерина Митрофановна.—Николай, танцуй со всеми в очередь.

Так начался этот необыкновенный и удивительный бал.

Баянист играл «На сопках Маньчжурии», Николай кружил в вальсе Самсонову—она, раскрасневшись, танцевала с ним упоенно, глядела ему неотрывно в глаза и, казалось, да не казалось, а виделось явственно, зримо—не Николай танцует с нею, а ее муж, он, вот он здесь, и она снова и снова вглядывалась в глаза Николая, вкладывая в этот свой взгляд всю свою нежность, всю свою несказанную женскую тоску...

А потом Николай пригласил на вальс другую воспитательницу, и та тоже кружилась с Николаем и тоже вглядывалась в его глаза своими влюбленными глазами и тоже чудилось, виделось ей—не Николай танцует с ней, а ее жених, который там, в Ленинграде, на фронте...

И с Матвеевной танцевал Николай, и ей тоже виделось, будто танцует она со своим убитым мужем...

И Антонина Васильевна, улыбаясь, закружилась в вальсе, и она узнала в Николае своего Василия, того, далекого, молодого, беззаботного, и заулыбалась ему, а потом вдруг остановилась посреди комнаты и, махнув рукой, пошла из столовой.

А баянист играл все тот же вальс, и необыкновенный, удивительный этот бал продолжался.

Уезжал моряк ранним утром, и вся деревня, весь лагерь провожали его в путь. Не было только Виктора и Фени.

Девочки нарвали на рассвете полевых цветов, связали несколько красивых букетов.

К моряку подходили дети с письмами.

— Передайте лично папе. Адреса я не знаю. Вы уж поищите там, на фронте. Пожалуйста. Чибисов Николай Сергеевич...

— Убит,—тихо сказала Антонина Васильевна моряку.—Давайте, я отсортирую,—тут многие письма вернутся назад.

На крыльцо выбежал мальчик в красном галстуке, с барабаном и ловко выбил дробь на тугой коже. Старшие дети торопливо выстроились у крыльца.

К Николаю, предварительно оглядев строй, подошел веснушчатый мальчик, «Суворов второй», приложил горизонтально ладонь ко лбу.

— Товарищ капитан-лейтенант! Дети лагеря Кировского района города Ленинграда построились для отдачи прощального салюта делегату Краснознаменного Балтийского флота.

Забил барабан. Моряк отдал честь.

— Есть,—сказал Николай.—Салют принят.

И, взяв под руку Катерину Митрофановну, он пошел из ворот. Дети шли за ним огромной толпой. И по тому, как шли они за ним в молчании и как глядели на него,— он понял, что в нем воплотился сегодня для них весь Ленинград, далекий, героический и родной, их отцы и матери, дома, в которых жили они, проспекты и площади, по которым они ходили...

Моряк скрылся за поворотом, а дети с Катериной Митрофановной все стояли у околицы и махали руками вслед.

А потом снова мальчик в красном галстуке поднялся на крыльцо и выбил дробь на тугой коже барабана. Пора было идти косить.

А в высоких хлебах за деревней прощался с льняноволосой девочкой «Суворов первый».

В руках у него была курточка, за спиной рюкзачок, а на голове все та же обгорелая отцовская авиационная фуражка. Он снял ее и строго сказал девочке:

— Антонине скажи: пусть не ловит, все равно убегу. И... и за отца. Ясно?

Феня молча кивнула.

— Скажи—буду ждать ее. Там, в Ленинграде. Ясно?

Девочка опять кивнула.

— И... тебя.—Девочка быстро подняла голову, а потом опустила ее.—Ясно?— Девочка снова кивнула.—Ну и все. Можете быть свободной.

Он надел авиационную фуражку и пошел вперед. Девочка посмотрела ему вслед, а потом села прямо на землю и тихонько заголосила, совсем так, как это делали взрослые.

Ржавое пламя вырывается из жерл тяжелых орудий. Дальнобойная батарея. Николай—теперь он в теплой шапке, в бушлате—взмахивает рукой, и тотчас же гром орудий сотрясает воздух, а вслед за громом орудий нарастает человеческое «ура». Из мокрых, заснеженных окопов поднимаются цепи отцов тех, кто сейчас там, в далеких Супрядках. Стремительные и ослепительные снаряды «катюш» режут темноту—ленинградцы идут на штурм.

А в Супрядках—тишина, редкий свет мерцает в избах, разбросанных по косогорам, скрипят на дороге полозья одиноких розвальней, доносится отрывистый лай собак.

При тусклом свете коптилки шьет у окна Катерина Митрофановна. Антонина Васильевна вместе с тетей Дусей планируют завтрашнее меню.

— На второе можно катушки с жареным картофелем,—говорит тетя Дуся.—На третье черничный...

Обычную деревенскую тишину рвут бешеные мальчишеские крики: в комнату врывается ватага, все кричат наперебой, и, наконец, Антонина Васильевна догадывается о причине бурного ночного вторжения.

— В последний час! Прорвана! Ура! Мат веевна сказала! Блокада Ленинграда прорвана! Ура! Она слышала по радио! Ку-ка-ре-ку! Вперед! Прорвана блокада Ленинграда!

Затем Самсонова врывается в комнату с мокрым от слез счастливым лицом.

— Матвеевна идет! Сама слышала! По радио! Прорвана блокада Ленинграда! В последний час!

Затем, окруженная воспитательницами, появляется Матвеевна. Важная, как всегда, торжественная. Останавливается посредине комнаты, вынимает из кармана бумажку, читает:

—«...Таким образом, после семидневных боев, войска Волховского и Ленинградского фронтов 16 января соединились и тем самым прорвали блокаду Ленинграда... Совинформбюро».

Молчат все, а потом мальчишки начинают кричать «ура» и аплодировать, и взрослые присоединяются к ним.

Долго не смолкают крики «ура» в большом школьном здании. Проснулись маленькие дети, повскакали с постелей, кричат, хлопают в ладоши.

И доктор сердито подходит к Антонине Васильевне.

— Долго будет продолжаться эта небывалая свистопляска? Событие вполне радостное, но это исключительно вредно действует на детскую нервную систему. Поздняя ночь. Я снимаю с себя ответственность.

— Милый, дорогой доктор!—восклицает Антонина Васильевна.—Это исключительно хорошо действует на детскую нервную систему.

— Но, Антонина Васильевна, это...—пробует вмешаться воспитательница Елена Петровна.

Дети хором кричат:

— Педагогично! Педагогично!

— Пусть не спят!—говорит Антонина Васильевна.—Пусть навек запомнят они эту счастливую ночь!

Где-то за рекой поют частушки:

Ягодиночка на фронте,
Ягодиночка в бою,
Проливает кровь горячую
За Родину свою...

Вернулся домой на побывку Морозов, бывший председатель сельсовета. Вела его по колхозу Матвеевна, показывала по пути общественные сараи, полные зерна, горы картошки в кладовых и подвалах.

— Не залежится—завтра на станцию, на фронт. По хлебопоставкам Супрядки первое место взяли в районе. И знамя нашенское.

— Всей роте докладать буду, как разобрались вы тут без меня.

Звенят частушки:

Я тогда тебя забуду,
И спокойно буду жить
Когда речка пересохнет,
И вода не побежит.

И снова открывала Матвеевна новые сараи—показывала заготовленное сено для скота, и семенное зерно, и сытых коров в хлеву. Покачивал одобрительно головой Морозов:

— Разобрались.—Он показал на школьное здание, высившееся на горе.—А с этими как, с городскими?

— Разобрались,—краснея, сказала Матвеевна.

— В райкоме был, слышал—область на нее метит.

— Еще чего,—рассердилась Матвеевна.—Ей здесь хватает.

— Таинственный вы народ, бабы,—сказал Морозов.

Слышится частушка:

Черна юбка коротка,
Я ее наставила.
С малолетками гулять
Нас война заставила.

— Когда же вы все возвернетесь, насовсем?..—грустно спросила Матвеевна.

— Теперь уж не за горами,—сказал Морозов и посторонился. Мимо них, подавая гудки, проехала эмка. Затормозив, она остановилась. Из нее вышел коренастый, невысокий человек в сопровождении Демина и Лабчинского.

— Тяжела к вам дорога, Матвеевна,—улыбаясь, сказал коренастый.—Два раза машину чуть не угробили.

— Где?—беспокойно спросила Матвеевна.

— У Антипьевки и на мосту.

— Ну, это не моего колхоза,—облегченно сказала Матвеевна.

— Местный патриотизм,—заметил укоряюще Демин.

— Веди-ка нас в школу, супрядкинский патриот,—продолжая улыбаться, попросил коренастый.—К Лактаевой.

— Зачем же?—вспоминая недавний разговор с Морозовым, сердито спросила Матвеевна.

— Государственная тайна,—шутливым шепотом сказал коренастый и двинулся вперед.

Они застали Антонину Васильевну, как и других женщин интерната, за весьма прозаическим делом. В школе мыли полы. Раскрасневшаяся, босая, с подоткнутым подолом, в белой кофточке с засученными рукавами Антонина Васильевна усердно терла мокрой тряпкой половицы комнаты.

Все районное начальство так и застряло на пороге.

— Становитесь,—крикнула им Антонина Васильевна, кинув под ноги коренастому мокрую тряпку. Он оглянулся на Демина и Лабчинского, неловко покашлял.

Лабчинский сказал:

— От имени культурных сил района рад сообщить вам...

Лабчинский смолк.

— А что же?—сказал коренастый.—Чего время терять? И люди пусть послушают.—Он вынул из кармана пакет.—Вчера районный комитет партии получил из Ленинграда... «Указом Президиума Верховного Совета СССР от 22 декабря 1942 года,—прочел он,—за участие в героической обороне Ленинграда медалью «За оборону Ленинграда» награждена Лактаева Антонина Васильевна».

Молчала, закусив губу, Антонина Васильевна.

— За Ленинград!—вдруг крикнул Лабчинский и осекся под грозным взглядом Демина.

Матвеевна, оставляя на полу мокрые следы, подошла к Антонине Васильевне. Обе женщины поцеловались и заплакали.

Искры бешено сыплются из паровозной топки. Ревет, торжествуя, гудок.

На столиках танцуют стаканы, ножи, вилки, графины. Танцуют на полках чемоданы, баулы, рюкзаки.

Куда ни глянь—дети. В купе, в узеньких коридорах, в тамбурах, на площадках. Страшная давка у окон—вот-вот раздавят толстые стекла. Антонина Васильевна и Феня—у одного из окон...

Дети Ленинграда возвращаются в город.

Громыхает поезд на стыках рельс. Еще семь минут. Еще шесть минут. Еще пять. Еще четыре. Он ждет их, город.

Ждут дома — покалеченные, разрушенные. Флаги на строгих фасадах—как ленточки ранений на простреленных гимнастерках воинов.

Ждут корабли на Неве—протянулись над палубами флаги расцвечивания. Эти флаги подняты в честь детей Ленинграда.

Ждут площади и проспекты. Вчера они были дорогами фронта. Еще не стерлись следы недавних баррикад. Ветер шумит на проспектах. Это—ветер Балтики, ветер морской столицы.

Ждут люди—все видевшие, все испытавшие, все выстоявшие, ленинградские люди. Слезы стоят у многих в глазах,—может, это первые ленинградские слезы?

А на площади—столпотворение, великое множество легковых машин, автобусов, военных грузовиков с еще не стертыми следами маскировки, и они тоже украшены флагами, как дома и корабли, и солнце сияет в голубеющем, прозрачном, как хрусталь, небе, и в лучах солнца серебрятся тонкокрылые истребители—может, впервые довелось им не держать вахту, а салютовать в этом столько знавшем ленинградском небе?

Лети, поезд, лети!

Седоусые, будто сказочные стрелочники, улыбаясь, передвигают магические рычаги.

Еще две минуты. Еще минута.

Здравствуй, Ленинград!

Как сверкает бронза медалей в лучах солнца! Сотни, тысячи медалей на зеленых лентах.

Это отцы и матери Ленинграда встречают своих детей. Люди с медалями — на площади, на улицах, в машинах, в окнах домов, в трамваях, на кораблях... Многих из них видели мы в суровый, в тяжкий час июльского прощания.

Дети выходят на площадь. Они торжественны и строги, даже чересчур строги.

Кажется, что слышно, как бьются их маленькие, все понимающие сердца.

Иных из них, наверно, уже никто не встретит. Они знают это.

Площадь молчит.

И в тишине слышно, как шагают дети по асфальту.

И слышно, как падают слезы взрослых.

И седеющая Антонина Васильевна Лактаева взбирается на грузовик, стоящий у вокзального подъезда.

— Всю войну,—говорит она в пугающей тишине, стараясь улыбнуться,—всю блокаду, когда вы стояли насмерть, я провела с ними,—она показывает на детей.— Там не падали бомбы, не было обстрелов. И я...

Тут взгляд ее падает на стоящую неподалеку от грузовика женщину, старую, морщинистую, с медалью «За оборону Ленинграда» на высохшей груди. Может быть,

она, эта женщина, не такая еще и старая—война наложила на ее лицо преждевременные и суровые морщины.

Антонина Васильевна обводит взглядом других людей, собравшихся на площади. Их лица суровы, как и лицо высохшей женщины, они несут—и по-разному—печать пережитого. У всех этих людей на груди медали—святой знак, воплотивший в бронзе все муки их, печаль, страдания и нечеловеческую выдержку, мужество, решимость.

Антонина Васильевна опускает глаза, побледнев, инстинктивно прикрывает ладонью сияющую на ее залатанной кофточке бронзовую медаль.

И тогда стоящий около грузовика, рядом с Зиной и двумя ребятишками из лагеря, розовощекий, со вздернутым носом офицер-танкист с двумя орденами и бронзовой медалью на груди легко отделяется от толпы, одним рывком ухватившись за борт грузовика, прыгает в кузов. Он оказывается подле Антонины Васильевны. Она узнает его—это бывший шофер Сережа. Она не успевает ничего сказать ему—тотчас же прыгает в кузов другой молодой человек—паренек в форме воспитанника морского училища, возмужавший и похорошевший. Это — Виктор. Он помогает взобраться в кузов льняноволосой девочке Фене, приехавшей, как было условлено, в далекий Ленинград.

Они все встают рядом с Антониной Васильевной.

Мягким, но непреклонным движением Виктор отводит руку Антонины Васильевны, все еще прикрывающую медаль.

Снова жгуче-ослепительно засияла медаль на залатанной кофточке Антонины Васильевны.

Офицер-танкист окидывает взглядом площадь, взмахивает рукой, показывая всем собравшимся ленинградцам на усаживающихся в автобусы детишек, и зычно произносит:

— Ваша правда, Антонина Васильевна!

Пауза.

И дотоле молчавшая площадь внезапно взрывается криками, возгласами. Мощный гул человеческих голосов. Люди кричат «ура», они кричат: «Ее правда!»,—они кричат: «Спасибо тебе за наших детей!» Гул голосов подобен буре. Он сливается с сиренами машин, с громыханьем трамваев, с ревом паровозов.

И вот уже снова великий поток детей, возглавляемый грузовиком, в кузове которого стоят, держась за борт, Антонина Васильевна, Виктор, Феня и Сережа, как и тогда, душным, горьким, июльским летом, заливает город и, как и тогда, останавливается все движение на проспектах, уступая место этому потоку.

Дети машут шапками, перегибаясь через борта грузовиков, из окон трамваев и автобусов, приветствуя людей с бронзовыми медалями на груди, стоящих на тротуарах.

Плывут над улицами армады тонкокрылых истребителей. Они покачивают крыльями. В честь детей Ленинграда!

Бьют еще недавно стрелявшие боевыми снарядами пушки батарей. В честь детей Ленинграда!

Салютуют корабли на Неве. А ветер колышет флаги расцвечивания, и ходит по Неве мелкая, свинцовая зыбь.

Здравствуй, Нева! Здравствуй, Ленинград! Здравствуй, спасенное поколение!

Евг. Долматовский

ПЕСНЯ, ЗВУЧАЩАЯ С ЭКРАНА

Советское звуковое кино с самых первых фильмов, зазвучавших в тридцатые годы, подарило народу много чудесных песен.

Почти все фильмы довоенного периода несли с экрана песни, в которых воплощалась идея, ведущая мысль картины. Вспомните, например, картину «Цирк», давшую нам неповторимую «Песню о Родине» В. Лебедева-Кумача и И. Дунаевского. В этой картине было все: и комические положения, и то, что раньше принято было называть «трюками», и мелодрама, и развлекательные моменты. Но и режиссера и весь коллектив во всей этой работе вела высокая мысль об интернационализме, о советской морали, о величии нашего строя. Она и была воплощена поэтом и композитором в песне, помогала зрителю воспринять благородную идею фильма.

Теперь уже никто не говорит, что «Песня о Родине»—«лобовая», что, мол, как это вдруг в фильме о цирке звучит песня, в которой излагаются основы нашей конституции! Не лучше ли было оснастить фильм чисто цирковыми репризами и куплетами? Ответ на этот вопрос очень прост: фильм был бы просто испорчен, измельчен, наверняка давно бы исчез с экранов.

Подобных побед советской массовой песни было много.

«Семеро смелых». Люди живут и борются в суровых условиях тогда еще совсем не освоенной Арктики. Что должны они петь? Может быть, романс или протяжную грустную песню о далеком доме, о долгой разлуке? Или песню, скажем, о теплых краях?

Нет, режиссер дает иное задание композитору и поэту. На экране — и любовные перипетии, и приключения, и трагические события, а песня говорит о главном:

Штурмовать в далеком море
Посылает нас страна.

У нас были замечательные мастера песни— В. Лебедев-Кумач и Виктор Гусев (да позволено мне будет, как поэту, считать, если не главным, то чрезвычайно важным текст в песне, мысли, выраженные в словах). Эти поэты умели находить идейную основу фильма и для ее выражения — подчас самого прямого — создавали песню.

Я не случайно обращаю внимание на тесную связь песни с идеей фильма, с его сюжетом. Бывали и другого рода песни — вставные номера, не имеющие прямого отношения к картине: могла бы прозвучать эта песня, могла бы и другая. Но как бы хороши ни были вставные песни, они далеко не всегда так входили в жизнь, как песни, обобщающие мысль и труд большого коллектива, ставящего фильм. Я знаю по собственному опыту, что вставной номер вовсе не так интересно писать, как песню, выражающую идею картины.

Нет нужды перечислять все песенные удачи советского кино. Они общеизвестны. Но я хочу еще раз напомнить, что великолепная «Песня о встречном» Корнилова и Шостаковича вышла из картины «Встречный», что песня «Если завтра война» Лебедева-Кумача и бр. Покрасс осталась от картины того же названия.

Нет ли здесь закономерности, о которой наше кино начинает забывать?

ЗАПОМНИЛИСЬ, ПОЛЮБИЛИСЬ...

Новые песни, даже если они очень хороши, не всегда становятся сразу массовыми, народными. Необходимая для песни проверка временем не может быть заменена самой квалифицированной и авторитетной оценкой. Песня должна распространиться, принять участие в судьбе людей, в событиях общественной жизни. Я говорю это не для того, чтобы поставить под сомнение те или иные успехи поэтов и композиторов, либо, наоборот, выразить недоверие широкому кругу «потребителей» песни, не принявших сегодня ту или иную песню на свое духовное вооружение. Но мы были во все годы существования звукового кино

свидетелями разной популярности песни. Иные песни распространялись с огромной скоростью. В короткий период их ураганного распространения казалось, что это настоящее искусство, радовала его массовость. И вдруг песня «сходила», исчезала из народного обихода, порой еще допевали ее с эстрад, но уже безо всякой радости.

В оценке произведения должно участвовать время. Вот почему я не берусь говорить о песнях, только что прозвучавших с экрана. И все же можно с уверенностью сказать, что за последние годы наше кино дало несколько песен, глубоко вошедших в народную жизнь.

Назову некоторые из них, что утвердились в памяти,— песню А. Фатьянова и Б. Мокроусова из картины «Весна на Заречной улице», песню «Вечерком на реке» С. Острового и Б. Мокроусова из научно-популярного фильма о Поволжье, «Марш высотников» В. Котова и Р. Щедрина из картины «Высота», песню «Огней так много золотых» Н. Доризо и К. Молчанова из картины «Дело было в Пенькове», песню В. Лифшица и А. Лепина «Вот она какая» из фильма «Девушка без адреса». Заметьте, кроме «Марша высотников», это все лирические песни, но они и современны и имеют общественное звучание.

До конца раскрыть секрет успеха песни просто невозможно. Знай мы его, сколько бы чудесных песен сложили! Но причины неудач обнаружить не трудно, если объективно и всесторонне разобраться в них.

Невозможно запомнить имена всех авторов текстов песен, включенных в новую картину «Девушка с гитарой». Около десятка поэтов, два композитора, а в фильме нет ни одной запоминающейся песни — печальный итог неправильного использования на экране такого сильного средства эмоционального воздействия. Поди, догадайся, какая песня выражает идею фильма, если их десять, и все — ни о чем. Да и ставил ли такую задачу режиссер, а если ставил, то перед каким из поэтов? Или мы являемся свидетелями попытки создать новый жанр — кинооперетту? Что же, к этому опыту необходимо отнестись со всей серьезностью. Но какая оперетта принесла со сцены советскую песню, ставшую народной или хотя бы массовой? Впрочем, такие требования к оперетте и не предъявлялись.

Песенка и куплеты стали вытеснять из кино советскую песню. Они не могут занять ее место, но тем не менее на это претендуют. Я предвижу возражение: почему в песне обязательно должна быть выражена идея фильма? А если фильм создан только для отдыха и развлечения? Ну, скажем, просто комедия...

Однако комедия только тогда хороша, когда она умна и, если хотите, серьезна.

ПСЕВДОЛИРИКА

В некоторых западных фильмах звучат серенады как национальная форма песни. Звучат, порой сильно и оправданно, в тесной связи с сюжетной и музыкальной основой фильма. Вероятно, при определенных сюжетных положениях и в нашем, советском фильме может быть использована серенада. Но она вдруг зазвучала повсеместно — от Алма-Аты до Ленинграда, в самых разных картинах, по поводу и без всякого повода.

Излюбленной темой лирической песни в кино стала седина.

Как боится седина моя
Твоего локона,—

восклицает Н. Доризо в «Разных судьбах». Ему вторит Я. Зискинд в фильме «Наш милый доктор»:

Пускай на висках видна
Печальная седина...
Но это не страшно, если с тобою,
Если с тобой весна.

Словно специально выискиваются для песни такие положения, когда можно сочинить что-либо душещипательное. В фильме «Сердце поет» Г. Регистан утверждает:

Сердце тебе недаром
Я отдаю, гитара,
Можешь понять лишь одна ты,
Как для души усталой
Надежда нужна.

По сюжету фильма все правильно, но почему молодой поэт не подумал о дальнейшей жизни своей песни? Неужели он не мечтает, чтобы запели его песню? А будут ли петь,

Как для души усталой
Надежда нужна.

И уж совсем странный текст, далекий от здравого смысла,—в песне Э. Диментман из фильма «Шарф любимой»:

Если солнце гремит,
Туча солнце затмит,
И ненастье нас встретит в пути,
Песню дружбы споем,
Будем петь мы вдвоем,
Сквозь туманы и грозы будем идти.

Как обманывают зрителя, используя набор слов, похожий на песню!

История советской песни — это вовсе не история маршей. У нас много хороших лирических песен с умными и проникновенными словами, с запоминающейся музыкой. Однако в последнее время экраны чрезмерно заполнили псевдолирика, серенады-подтекстовки, ничего общего с советской песней не имеющие.

Хочется поспорить и о форме подачи песни с экрана. Поскольку кино—мощнейший пропагандист песни, можно ли выпускать на экран песни дурного вкуса, даже если они характеризуют мещанина или какого-либо отрицательного героя? В фильме «Страницы былого» одессит Яшка Пятачок поет:

Да туда и между—
Кралечка вразрез.
Я имел надежду,
А теперь я без.

Чем лучше (в смысле исполнения) прозвучат в картине эти жаргонные полуграмотные строки, тем хуже. Неважный это подарок нашему юношеству! И обидно, что такие куплеты могут остаться в памяти, как песня из фильма о революционном прошлом.

Для картины «Шофер поневоле» Н. Кончаловская написала песню, которая должна характеризовать мещанскую сущность героини:

На нем цветет герань живая,
Цветет и летом и весной,
И теплый ветер развевает
Кисейный занавес с каймой.

Это — песня-характеристика. А какова будет ее последующая самостоятельная жизнь?

Есть еще один неправомерный для кино метод использования песни как характеристики. В картине «Ночной патруль» дрянная женщина, певица в ресторане, поет соответствующую своему образу песню-танго. Будучи написана Я. Хелемским не пародийно, а всерьез, эта песня способна лишь умножить репертуар эстрадных песен дурного вкуса. Надо ли было выпускать певицу «в своем репертуаре»?

Случай с «Ночным патрулем»— не единственный. Поэтому еще раз хочется напомнить, что кино — слишком громогласный рупор, он требует осторожного обращения с песней.

Я не собираюсь ратовать за то, чтоб исключительно «гражданские» песни звучали с экрана. Но пора объявить решительную борьбу псевдолирике!

КАК «ПОСТАВЛЕНА» ПЕСНЯ

Иногда приходится слышать: появилась новая хорошая песня — вот если бы ее вставить в какой-нибудь фильм, вся страна немедленно запоет!

Я могу согласиться с этим суждением лишь в том случае, когда по песне будет специально написан либо переделан сценарий. А вставка самой чудесной, но чужеродной для данной картины песни только случайно может принести и картине и песне успех.

Одним из немаловажных вопросов режиссерского мастерства надо считать постановку песни. (Кстати, заходит ли речь об этом в институте кинематографии при работе с режиссерской молодежью?)

Интересно и своеобразно ставили песни режиссеры Г. Александров, Л. Луков, С. Герасимов, И. Пырьев. Вспомните, например, успех М. Исаковского и И. Дунаевского в «Кубанских казаках». Пырьев именно поставил песни, наилучшим образом используя удачу поэта и композитора.

У Лукова в «Двух бойцах» отлично поставлена песня «Темная ночь».

В яркой работе Э. Рязанова — фильме «Карнавальная ночь» — песни использованы несколько по-иному: в эстрадном ракурсе, но с выдумкой, вкусом и настоящей заинтересованностью.

Тем досадней, что в следующем фильме Э. Рязанова те же авторы В. Лифшиц и А. Лепин достигли лишь частичной удачи. Я уже отмечал хорошую песню о Москве «Вот она какая». Как-то еще запомнилась песенка «Я девчоночка росла»—хотя, о чем она, что авторы хотели поведать людям, понять трудно. Но песня милая. Остальные же песни — совсем уже ни о чем, потому они и не получили широкого распространения. Впрочем, неясность замысла характерна для всего фильма, а песни лишь отражают этот существеннейший недостаток картины.

Хорошую песню написали Л. Ошанин и А. Эшпай для фильма «Ночной патруль». Это песня о родине. Сама по себе она имеет все данные, чтобы полюбиться людям. Но поет ее в картине Огонек, уголовник и раскаявшийся бродяга. Если бы, к примеру, Огонек слушал эту песню и она сыграла бы роль в его жизненном переломе, это было бы правдивее и убедительнее.

Еще одна претензия к режиссуре. Советская песня имеет свои традиционные размеры.

В наших фильмах последних лет песни даются, если можно так выразиться, в укороченном варианте. В отличие от некоторых западных фильмов, где целые сцены строятся на песне, мы привыкли рассматривать песню как некое добавление к зрелищу. Сколько раз приходилось авторам слышать убийственное заключение режиссера: целиком песня не влезает, дадим две строфы, а остальное зритель увидит в печати, услышит по радио.

Вот и даются две строфы. А поэт в предчувствии, что такое может случиться, еще при сочинении часто лишает песню сюжета, возникающего в первой строфе, развивающегося во второй и третьей, завершающегося в четвертой.

Можно, конечно, писать специально для кино короткие песни. Но умение строить сцену на песне, в значительной степени утраченное нашим киноискусством, должно быть возрождено. Это расширит его художественные выразительные средства.

Индивидуальность поэта — хороший помощник режиссера картины. Можно обогатить картину мыслью и свежими, оригинальными образами, не расходящимися с замыслом и общим решением режиссера. Как не воспользоваться такой возможностью! Разве ценней для постановщика ремесленное использование песенного эпизода без собственной мысли поэта?

Между тем подлинные мастера песни — М. Исаковский, А. Сурков, А. Жаров, М. Светлов, А. Чуркин не часто приглашаются для работы в кино. Из квалифицированных поэтов больше всех пишет для фильмов М. Матусовский; у него есть серьезные удачи; как правило, тексты его написаны крепким стихом. Но Матусовский оформляет любыми песнями любой фильм, выполняя заказы на всякий вкус, и порой эта универсальность наносит ущерб творческому почерку поэта.

За последнее время круг поэтов, работающих в кино, все же расширился. Появились на титрах имена молодых — В. Коростелева, М. Львовского, Е. Евтушенко, В. Котова, В. Карпеко. Это хорошо. Хорошо и то, что многие новые для кино молодые композиторы пришли на студии.

Однако испытанные композиторы-песенники еще редко призываются для работы в кино. Очень редко участвуют в создании фильмов Юрий Милютин, Дмитрий Покрасс, Анатолий Новиков, Марк Фрадкин, Матвей Блантер, Серафим Туликов. Шире можно было использовать в кино замечательный талант В. Соловьева-Седого.

Думается, что в тесном творческом содружестве с режиссурой мастера песни обогатят и кино и советскую песню новыми интересными и подлинно массовыми произведениями.

НЕ СПЕТЫЕ ПЕСНИ

Иные фильмы выходят у нас вовсе без песен. Этим нарушается хорошая традиция советского киноискусства.

Как хотелось бы услышать песню, выражающую высокую идею фильма «Коммунист»! В этой картине наверняка нашлось бы место для хорошей боевой песни, которая выражала бы революционный дух изображаемой эпохи и в то же время была бы по-настоящему современной.

Замечательная работа Владимира Луговского и Сергея Прокофьева в «Александре Невском» доказывает, что и в исторической картине может прозвучать современная песня, такая, как «Вставайте, люди русские», особенно полюбившаяся народу в период Великой Отечественной войны.

Разве не выиграл бы фильм «Адмирал Ушаков» от присутствия в нем новых, использующих давние морские традиции песен?

Я не собираюсь поучать наших режиссеров — где и по какому поводу вставлять им песни в картину. Но, смотря некоторые фильмы, невольно начинаешь фантазировать: как бы уместна была песня в том или ином эпизоде!

Наша молодежь была бы благодарна за песню в «Оводе». Очень хотелось услышать антифашистскую, эйслеровского духа песню в «Уроке истории».

Охладели к песням и наши документалисты и авторы видовых картин. А ведь из документальных картин пошли в народ «По военной дороге» А. Суркова, «Москва Майская» В. Лебедева-Кумача с музыкой братьев Покрасс.

У нас много сочинено песен о Москве, о Ленинграде, а о других городах, новых и старых, часто показываемых на экране, песен очень, очень мало. Даже в киножурналах, состоящих из разных эпизодов, встречаются сюжеты, которые значительно выиграли бы, будь они смонтированы под песню.

Песня, звучащая с экрана,— огромная сила. Разнообразные, звонкие советские песни должны идти с экрана в народ!

М. Кваснецкая

ЧТО ВОЛНУЕТ МОЛОДОГО ХУДОЖНИКА

Альманах этот называется «Творчество молодых», его создатели — студенты Всесоюзного государственного института кинематографии. Но даже если бы в названии альманаха не стояло слово «молодые», если бы в предисловии не упоминался возраст авторов, мы бы все равно догадались, что книга создана юными горячими руками. Это доказывает нам выбор тем — сегодняшних, острых, и выбор героев, которые лишь недавно стали совершеннолетними. А главное — пристальный, внимательный взгляд на вещи и явления, свойственный юности... Эта черта отличает лучшие сценарии, очерки, зарисовки в альманахе.

Авторы лучших работ стремятся откликнуться на важнейшие проблемы современности, найти свой угол зрения на явления сегодняшнего, вчерашнего дня, ответить на серьезнейшие морально-этические вопросы. Молодые художники пытаются открыть нам своих сверстников, показать отличительные черты своего поколения.

Естественно, что большое место в сборнике занимают произведения о целине. За последнее время в нашей литературе появилось множество очерков, повестей, рассказов на эту тему, и молодым кинематографистам здесь не пришлось быть первооткрывателями, не пришлось пройти первопутком. Нелегко найти в «целинной литературе» необжитой уголок. И хорошо, что молодые авторы не стремились непременно к оригинальности, а пытались быть прежде всего честными и искренними. Именно эти качества привлекают в путевых заметках А. Вехотко и В. Фокина «Дорогие мои новоселы», очерках Н. Гонцова, И. Пономарева, в талантливых этюдах художника Ю. Богатыренко.

«Творчество молодых». Альманах Всесоюзного государственного института кинематографии. Редактор И. Вайсфельд, «Искусство», 1957.

Молодые хотят быть всегда там, где трудно, делать то, что считается подчас невыполнимым. И потому авторы очерка «Дорогие мои новоселы» не захотели быть экскурсантами, посещающими лишь передовые совхозы. «Я бы хотел что-нибудь более рядовое — без афиш, где трудно, где есть ошибки, где новый... новейший совхоз, где много молодежи». И вместе с авторами мы попадаем после длительного и утомительного путешествия в совхоз «Ленинградский», где трудно, где есть ошибки, но здесь много молодежи, и потому многие неполадки уже вчера ушли, другие уйдут завтра. Эта уверенность возникает у нас после знакомства с такими разными, непохожими друг на друга ребятами — Васей Мазовым и его женой, Геной Саниным и Юлей, и «пиратом целинных земель» с немного странным именем Аделина Рысь. Зоркий глаз режиссеров позволил авторам населить свои путевые заметки интересными, живыми людьми с яркими самобытными характерами. И хорошо, что А. Вехотко и В. Фокин не увлеклись героями исключительными, не стали искать биографий необычайных, а пытались показать в характере каждого персонажа те черты и качества, которые позволили бы нам увидеть типические черты нашей молодежи.

Прочитав полную драматизма новеллу о Никите Рогове, мы поначалу подумали, что авторы увлекутся сентиментальными ситуациями, умилительно расскажут о своих героях. Этого не произошло. Чувство меры отличает их произведение. Так, в драматической новелле о Рогове они решили рассказать не о том, как герой переживает свои страдания, а прежде всего, как он их преодолевает. Самые сильные места те, где Никита поведал собеседнику о своей жизни до несчастья, о том, как он вывозил из пожара тракторы. Эпизод, рассказывающий о любимой героем девушке, о том, как она бросила его из-за

увечья, самый слабый. Здесь встречаются и повторения уже найденных приемов, и декларативные фразы, и некоторая сентиментальность.

Как это ни странно, молодые режиссеры раскрыли свое дарование рассказчиков в эпизодах, лишенных внешнего драматического действия, в бесхитростном повествовании о самых простых ребятах-целинниках. Суметь увидеть их индивидуальные черты, показать сложность человеческих характеров и взаимоотношений в обыденных, внешне ничем не примечательных делах — это трудно. И тем радостней, что эти трудности молодым кинематографистам по силам. Авторы сумели передать особенности каждого героя не только через поступки, но и через строй их мыслей, круг интересов. Вот, например, Аделина с внешностью весьма колоритной: «...Боксерская чолка, а глаза хорошие, добрые и необыкновенно красивые: карие, опушенные темными ресницами». А ведь в них, в этих глазах, и душа человека — добрая, широкая, смелая. Этот непутевый паренек, попав к настоящим ребятам, сумел выстоять первый тяжелый год, поверить в силу товарищества, полюбить труд хлебороба. И сейчас он имеет право бросить гневное слово в лицо трусам, испугавшимся первых трудностей.

Несколько иную форму для своего произведения избрал Н. Гонцов. Его творчество в сборнике представлено маленькими очерками-портретами. Несмотря на то что очерки эти сделаны более опытными руками, они производят меньшее впечатление, чем упомянутые путевые заметки. Дело в том, что в некоторых из них утрачена свежесть и самобытность авторского восприятия, своеобразие творческой манеры. Наиболее удачен очерк «Сельские артисты». Здесь есть интересные зарисовки человеческих характеров. Действие происходит недалеко от Казани — автор хотел повторить путешествия Горького. По пути он встретил самодеятельных артистов. Странное дело — об искусстве артистов художественной самодеятельности написано так мало! То есть, печатается много нуднейших статей, рецензий, но нет живого, увлекательного разговора об этих энтузиастах искусства. У Гонцова такой разговор получился, он сумел показать главную черту каждого — влюбленность в свое дело. «Думалось: для того чтобы вот так разъезжать из села в село, мокнуть под дождями, выпрашивать у председателей лошадей, питаться грибами, ночевать где придется и ежедневно выступать на концертах, мало быть только артистами, надо быть мужественными людьми». Автор сумел двумя-тремя штрихами показать характер каждого персонажа.

Другие произведения студентов сценарного факультета не могут еще претендовать на профессиональную зрелость. Это пока еще ученические работы. Но в большинстве произведений, опубликованных в альманахе, уже видны авторские пристрастия, угадывается творческая устремленность молодого художника. Так, например, сценарий А. Габриловича «Вторая любовь» свидетельствует о стремлении автора разобраться в сложных морально-этических вопросах, заставить самого зрителя решить для себя — кто из героев прав, кого следует оправдать, а кого осудить. Очевидно, такая недосказанность явилась для автора сознательно избранным художественным приемом. Но нам кажется, что в данном случае следовало бы определеннее очертить характеры героев — тогда у читателя или зрителя возникло бы более активное отношение к ним.

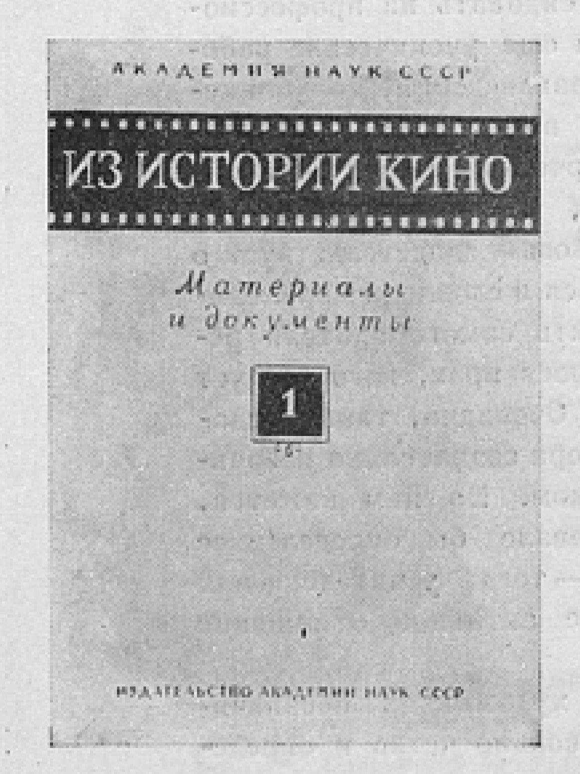
Привязанности молодых художников обозначились в их произведениях довольно четко и определенно. Они стремятся рассказать о том, что взволновало их в окружающей жизни. А взволновали их встречи с современниками, строящими будущее нашей страны.

Интересны помещенные в альманахе записи А. Муратова и Н. Коротковой о работе с А. П. Довженко над фильмом «Поэма о море»; полна своеобразного колорита новелла «Буря» вьетнамского студента Ву Тхы Хиен.

К сожалению, менее удачен раздел «Заметки о фильмах». Конечно, трудно требовать от студентов серьезного, всестороннего критического разбора фильмов, но воспитывать в них самобытность мышления необходимо. Ведь самое страшное, когда уже с первых курсов молодые киноведы начинают следовать рецензентским штампам. В опубликованных работах мы не услышали молодых, звонких голосов. И еще один упрек. Судя по рецензиям, от студентов не требуют профессионализма в их критических выступлениях. Они пишут о фильме так же, как писали бы о книге или театре. Этим недостатком страдают многие выступления и маститых критиков — они порой забывают о специфике кино. Пусть же молодые киноведы будут свободны от такого недостатка. Об этом должны подумать прежде всего руководители рецензентской практики.

Первый сборник молодых показал, что в стенах ВГИКа растут интересные творческие работники. Через несколько лет они выступят как самостоятельные художники. Уже первые опыты студентов говорят об их несомненной одаренности. Мы ждем новой встречи с ними—в большом искусстве.

Материалы по истории кино



Богатый архивный фонд, накопленный советской кинематографией за сорок лет ее развития, был многие годы недоступен для широкого круга читателей. В этом году издательство Академии наук СССР предприняло полезное начинание, выпустив первый сборник материалов и документов «Из истории кино».

Задача сборника состоит в пропаганде научных фондов по истории кино, которые собраны научно-исследовательскими организациями и учреждениями (Госфильмофонд, Центральный государственный архив кинофото- и фонодокументов, кабинет истории советского кино ВГИКа, Центральный государственный архив литературы и искусства).

Сборник знакомит специалистов-киноведов, историков, работников смежных областей искусствоведения с малоизвестными или недавно обнаруженными материалами по истории кино. В книге публикуются фильмографические и библиографические сведения и другие справочные данные.

Редакционная коллегия (С. С. Гинзбург — отв. редактор К. М. Исаева, В. П. Михайлов, Л. П. Парфенов) посвятила первый сборник периоду возникновения отечественного кинопроизводства. Здесь печатаются воспоминания работников кино и материалы, освещающие методический опыт научно-вспомогательной работы в области киноведения.

В статье одного из первых руководителей советского кино старого большевика Н. Ф. Преображенского рассказано о первых попытках советских кино-организаций наладить отечественное производство кинофотоаппаратуры и пленки.

Воспоминания старейшего кинематографиста М. Л. Кресина знакомят читателя с тем, как сразу же после Октября кино использовалось в массовой агитационной и просветительной работе.

Воспоминаниями о съемках своих первых фильмов советского периода поделился кинорежиссер А. П. Пантелеев.

Раздел сборника «Факты и документы» включает составленное М. Гребенниковым «Фильмографическое описание документальных кадров прижизненных съемок В. И. Ленина, хранящихся в Институте марксизма-ленинизма при ЦК КПСС», «Документы по истории национализации русской кинематографии» в описании Л. Аксельрода и часть большой работы ныне покойного киноведа В. Е. Вишневского «Факты и даты из истории отечественной кинематографии». Последняя публикация охватывает ранние годы советского кинопроизводства (март 1917 г.—декабрь 1920 г.).

Общее знакомство с фондами и архивами по кино получит читатель по статьям С. Плешакова («Центральный государственный архив кинофото- и фонодокументов СССР»), Л. Парфенова («Отечественный фонд Госфильмофонда»), К. Исаевой и Ю. Рубинштейн («Кабинет истории советского кино ВГИКа»), Ю. Красовского («Материалы по истории советской кинематографии в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР»).

В сборнике приводится библиографический указатель литературы о творчестве А. П. Довженко.

„Вопросы киноискусства“

Второй сборник

Сектор истории кино Института истории искусств Академии наук СССР выпустил второй историко-теоретический сборник «Вопросы киноискусства» (издательство Академии наук СССР). Редколлегия этих периодических ежегодных изданий (Н. Зоркая, Ю. Калашников, С. Фрейлих) ставит своей задачей разработку актуальных проблем теории кино, обобщение творческого опыта истории киноискусства и его современной практики.

Сборник открывается статьей Ю. Ханютина «Проблемы социалистической морали в фильмах последнего времени». Касаясь задач, выдвинутых перед мастерами кино важнейшим партийным документом «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», автор анализирует фильмы последнего времени.

Актуальным проблемам теории кино посвящена статья С. Фрейлиха «Принципы историзма и партийности в киноведении».

Ряд материалов сборника затрагивает вопросы мастерства в киноискусстве. Л. Козлов в статье «О кинематографической природе сценария» разбирает специфические особенности сценарного мастерства; А. Мачерет в статье «Идейность и художественность» пишет об исторических корнях такого явления в киноискусстве, как иллюстративность. Творческие проблемы, связанные с появлением широкого экрана, рассматривает Р. Ильин («Широкий экран и творчество оператора»).

Методологии изучения истории кино посвящена статья С. Юткевича «О некоторых спорных вопросах истории советского кино».

В ознаменование пятидесятилетия со дня создания первого русского художественного фильма редакция сборника печатает главу о русском дореволюционном кино из неопубликованной «Истории советского киноискусства» Н. Иезуитова. Этот материал предваряет вводная статья Р. Юренева «Памяти Н. М. Иезуитова».

Впервые в СССР публикуются две статьи кинорежиссера В. Пудовкина по теории кинорежиссуры — «Асинхронность как принцип звукового кино» и «Проблема ритма в моем первом звуковом фильме», написанные для английского издания книги «Film Technique» (Лондон, 1935).

В сборнике помещена статья известного французского критика и исследователя киноискусства Жоржа Садуля «Прогрессивные течения во французском кино (1900—1956)», написанная им по просьбе Института истории искусств Академии наук СССР.

«Организация времени и пространства в произведении киноискусства» — так названа статья Ст. Ленартовича, опубликованная в сборнике



«Вопросы киноэстетики» (Варшава, 1955) и приведенная здесь в сокращенном переводе. О состоянии киноведения в Англии сообщает Н. Абрамов.

В заключение помещена информация о встрече редакции журнала «Искусство кино», сектора истории кино Института истории искусств АН СССР и кафедры истории кино ВГИКа с киноведами Германской Демократической Республики.

«Рим, 11 часов»



Репортерская заметка в римской газете «Мессаджеро» сообщила о трагическом происшествии — обвале лестницы одного из домов на улице Савойя. Заметка послужила поводом к постановке двух фильмов. Один воспроизводил лишь внешнюю сторону событий и, излагая салонно-адюльтерные новеллы, не поднялся выше уровня стандартной кинопродукции («Три запрещенные истории» Аугусто Дженина). Другому («Рим, 11 часов» Джузеппе Де Сантиса) суждено было войти в золотой фонд итальянских фильмов послевоенного времени.

О том, как создавался этот выдающийся фильм, рассказано в сборнике «Рим, 11 часов», выпущенном недавно издательством «Искусство».

«Происшествие на улице Савойя,— пишет в предисловии постановщик фильма,— поразило всех не столько своей чудовищностью, сколько невероятным стечением обстоятельств и несоответствием между колоссальным наплывом девушек, собравшихся на лестнице, и наличием единственного вакантного места, на которое все они претендовали. Этот случай, словно указующий перст, ткнул в язву безработицы и осветил изнанку жизни всего большого города, а не только исконно бедных слоев населения». Де Сантис, умный и талантливый художник, увидел здесь материал для создания «фильма о Риме и его современных проблемах».

Режиссер рассказывает о том, как коллектив авторов кропотливо изучал фактические материалы, выясняя причины трагического события и его детали. Тщательное обследование ввело создателей фильма в атмосферу происшествия, близко познакомило с жизнью будущих героев.

Большую часть сборника составляют материалы, собранные Элио Петри. Проводя обследование, он стремился выяснить главное: кто же виноват в происшествии?

В сборнике помещено письмо Чезаре Дзаваттини к Элио Петри, содержащее мысли драматурга о работе над фильмом.

Завершает книгу сценарий «Рим, 11 часов», авторами которого являются Чезаре Дзаваттини, Базилио Франкина, Джузеппе Де Сантис, Родольфо Сонего, Джани Пуччини. Книга широко иллюстрирована кадрами из фильма «Рим, 11 часов».

В. Гевиксман

МУЗЫКА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Заметки композитора

Известно, что документальный фильм состоит из нескольких компонентов: изображения, дикторского текста, речи героев, музыки и шумовых синхронных или синхронизированных эффектов. Зрители видят изображение, слышат текст, но далеко не каждый из них, будь он даже музыкантом, после сеанса ответит на вопрос: какова же была музыка? Это не удивительно, так как музыка фильма действует на зрителя «незаметно». Тем не менее наличие музыки, ее качество коренным образом влияют на общее впечатление, производимое фильмом. Нередки случаи, когда хорошо снятый и мастерски смонтированный фильм после озвучания становится вялым и затянутым, и, наоборот, очень часто талантливая, яркая музыка придает даже посредственно сделанному фильму эмоциональную и смысловую заостренность. В этих заметках я хочу изложить несколько мыслей о принципах музыкального оформления документальной кинокартины.

ДОЛЖНА ЛИ МУЗЫКА ЗВУЧАТЬ НА ПРОТЯЖЕНИИ ВСЕГО ФИЛЬМА?

Необходимо сразу ответить на этот вопрос отрицательно. Конечно, нет. Но, к большому сожалению, почти все наши документальные фильмы перегружены музыкой. В этом повинны установившиеся штампы. Некоторые режиссеры боятся музыкальных пауз. И, если делаются какие-то исключения,— например, умолкает музыка при показе карты страны или района,— то каждый раз эта «пустота» не перестает тревожить режиссера до момента сдачи фильма. Музыку включают даже там, где в силу самой логики показываемого она должна временно стихнуть: когда звучат аплодисменты, уличные шумы и крики, гул стадиона и авиационных двигателей, выстрелы, рокот моря и т. д. В результате слияния этих отнюдь не музыкальных шумов с музыкой возникает неразбериха, музыка искажается, становится назойливой. А почему нельзя чередовать эпизоды, сопровождаемые музыкой, с эпизодами, построенными на синхронизированных шумах? Почему нельзя какой-либо эпизод, скажем, деловой рассказ, построить только на дикторском тексте? Музыка других эпизодов и сюжетов значительно выиграла бы от этого.

МОЖЕТ ЛИ МУЗЫКА БЫТЬ ИЛЛЮСТРАТИВНОЙ?

Разнообразие документальной кинопродукции, громадное количество сюжетов и эпизодов, содержащихся в фильмах и киножурналах, требуют и большого разнообразия в музыкальном сопровождении. Было бы неправильно озвучивать эпизод, например, о новаторе производства, работающем на заводе у станка, музыкой быстрого, скерцозного характера, иллюстрирующей движение станка. В этом случае нужна музыка эмоционально-приподнятая, подчеркивающая важность всего происходящего на экране. Но в то же время нельзя отказаться от иллюстрации, когда речь идет о музыкальном сопровождении эпизода, построенного, допустим, на показе природы (журчание ручья, шум моря, водопада, дождя, лесные звуки) или на демонстрации картин быта и отдыха людей (танцевальные мелодии, раздающиеся из радиоприемника, уличного репродуктора и т. д.). Следовательно, нельзя предпочесть один метод другому, нужно лишь стараться умело ими пользоваться, исходя в каждом отдельном случае из основного смысла кадров и сопровождающего их дикторского текста.

ЧТО ТАКОЕ «ХОРОШАЯ» МУЗЫКА

Хотя музыка в кино и не имеет самостоятельного значения, она помогает зрителю глубже и правильнее понять основной замысел режиссера. Для кино хороша та музыка, которая наилучшим образом служит этой задаче. Я напоминаю эти элементарные истины потому, что в среде киноработников приходится нередко слышать такое мнение: «Есть много прекрасных музыкальных произведений, так зачем же заказывать специальную музыку к тому или иному фильму, когда можно априори утверждать, что

она будет хуже, чем музыка прославленных композиторов?» В этом мнении кроется, на мой взгляд, крупная ошибка. Конечно, ни один композитор никогда не поднимется в киномузыке до уровня симфонизма Бетховена или Чайковского, конечно, его музыка вне связи с кинокартиной будет проигрывать в сравнении с музыкой гениальных композиторов-классиков. Но музыка, написанная кинокомпозитором, будет теснее связана со зрительным рядом и текстом фильма, она в этом случае окажется более действенной и органически слитой с фильмом, чем любая музыкальная пьеса, написанная не для данного фильма, а для концертного исполнения. К сожалению, во времена Бетховена и Листа кинематограф еще не существовал, но можно с уверенностью предположить, что Бетховен или Лист написали бы музыку для фильма в особом творческом ключе.

В этом убеждает изучение стиля киномузыки выдающегося современного композитора Д. Шостаковича. Сравнивая лучшие симфонические и камерные сочинения Шостаковича с его же музыкой, например, к фильмам «Мичурин» или «Падение Берлина», мы сразу же увидим, что в музыке для фильмов композитор обратился к другим художественно-музыкальным приемам, к более простому, доходчивому музыкальному языку, избегая полифонических наслоений, сугубо симфонических принципов развития музыки. Главной задачей композитора здесь было не построение чисто музыкальной формы, рожденной его собственным творческим замыслом, а построение музыкальной формы, порожденной замыслом режиссера, структурой и содержанием фильма.

Думается, что музыка, написанная специально для фильма, как правило, «лучше», нежели заимствованная для этой же цели ранее написанная музыка, пусть даже очень хорошая сама по себе.

МОЖНО ЛИ СТРОИТЬ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ НА ПОДБОРЕ ГОТОВОЙ МУЗЫКИ?

Вместе с тем нельзя отрицать, что к некоторым сюжетам, а иногда даже к целому фильму можно подобрать музыку из ранее написанных произведений, которая будет восприниматься как специально сочиненная для этого фильма. Мастерство подбора подходящей музыки, то есть компиляция, требует больших и глубоких знаний музыкальной литературы, понимания и проникновения в сущность происходящего на экране. Компиляция, в силу понятных причин, требует меньше времени на подготовку к озвучанию, а будучи сделана на фонотеке, приносит еще и немалую экономию средств. Поэтому компиляция нашла применение на киностудиях, в особенности при озвучании «срочной» кинопродукции: журналов и экстренных выпусков. Очевидно, что и фонотека студии и нотная библиотека оркестра, которой пользуются компиляторы, должны быть великолепно укомплектованы, содержать разнообразные сочинения, как говорится «на все случаи жизни».

Заглянем, однако, в фонотеку Центральной студии документальных фильмов. Она содержит около 2600 различных произведений, записанных на оптической пленке. Этого как будто достаточно: ведь средний объем фонотечной продукции — 20 частей (около 200 сюжетов или эпизодов) в месяц. Однако на деле количество наиболее часто используемых произведений, технически совершенно записанных и имеющихся всегда в наличии на полке, очень невелико: около 500—600 названий. Если принять еще во внимание, что подчас в одном сюжете необходимо использовать не одно, а несколько произведений, то выясняется, что среднемесячная потребность выразится в 400—500 наименованиях. Легко понять, почему часто в музыкальном сопровождении повторяются одни и те же фрагменты. В фонотеке крайне мало произведений композиторов стран народной демократии и других зарубежных государств. Записи новых материалов производятся без продуманного плана и должной требовательности к их музыкальному и техническому качеству.

Все это особенно сказывается на киножурнале «Новости дня», основном периодическом издании студии. Музыкальные оформители Н. Губарьков, З. Алимова, В. Котовский, А. Зоров — квалифицированные музыканты, знающие свое дело и имеющие большой опыт работы. Можно не сомневаться, что при лучшей организации пополнения фонотеки они могли бы добиться значительно более высоких художественных результатов.

КОМПОЗИТОР В КИНОСТУДИИ

Композиторы приглашаются для работы на Центральной студии сравнительно редко — преимущественно на большие картины о жизни зарубежных стран. Вдобавок о композиторе вспоминают обычно не ранее чем за месяц, а иногда и за несколько дней до озвучания фильма. Естественно, что в условиях ничем не оправданной спешки композитор работает ниже своих возможностей. Этот укоренившийся стиль работы с композиторами порожден недооценкой роли музыки в фильме.

Не подлежит сомнению, что композитор должен быть полноправным членом творческой группы, участвовать в обсуждении всех вопросов, связанных с фильмом. Если же фильм должен показать жизнь и культуру какой-либо зарубежной страны, компози-

тор должен получить возможность изучить музыку этой страны.

В особенности это касается тех фильмов, которые посвящены странам Азии и Африки. В ряде этих стран по разным причинам не развита симфоническая музыка, и перед советским композитором встает благородная задача собирания фольклора, изучения народной музыкальной культуры. Только если он выполнит эту задачу, написанная для фильма симфоническая музыка не будет носить общего, поверхностного характера...

По непонятным причинам почти совсем забыт в документальном кино жанр песни. А ведь трудно переоценить ту роль, какую могла бы сыграть в фильме специально для него созданная яркая и запоминающаяся песня! Но, конечно, о ней нужно подумать заблаговременно, в самом начале работы над фильмом.

РЕЖИССЕР И МУЗЫКА

Совершенно очевидно, что режиссер, который объединяет все компоненты фильма, заставляя их служить единому замыслу, непременно должен обладать если не музыкальным образованием, то по крайней мере музыкальным вкусом.

Неотъемлемо право режиссера выбрать композитора или музыкального оформителя, чья художественная манера покажется ему наиболее близкой. Предполагается, что, приглашая автора музыки, режиссер доверяет его почерку, его манере, его пониманию идеи фильма. Почему же многие режиссеры сами берутся за работу над фонограммой, низводя музыкального оформителя до уровня технического монтажера? Бывают и случаи иного порядка— когда «доверие» режиссера заходит так далеко, что он устраняется от предварительного приема музыки, и уже при озвучании картины выясняется, что музыка режиссеру не нравится. Разумеется, такое положение нетерпимо.

Режиссер не должен превращаться в музыкального оформителя, но он обязан принимать участие в подготовке музыки для картины.

Отсутствие у некоторых режиссеров музыкального вкуса и элементарных знаний музыки приводит к анекдотам. Так, например, один режиссер попросил сыграть известный концерт Чайковского для рояля с оркестром... на арфе, другой заявил, что трио Глинки — скучная и плохая музыка, третий настаивал на сокращении первого колена знаменитого вальса Чайковского из «Щелкунчика»...

Необходимо обратить серьезное внимание руководителей Всесоюзного государственного института кинематографии на крайне низкий уровень музыкальной подготовки режиссерских кадров, мешающий им плодотворно работать над музыкой фильмов.

О ТИТРАХ И КИНОКРИТИКЕ

Только непониманием огромной важности музыки в документальном кино можно объяснить тот странный факт, что фамилия музыкального оформителя, как правило, не упоминается в титрах киножурналов и фильмов. О какой ответственности музоформителя перед зрителем можно говорить, если даже в стенах студии подчас бывает трудно установить, кто готовил музыку к тому или иному журналу или фильму. Композитор хоть и указывается в титрах, но на одном из последних мест. Часто композитора ставят в ложное положение, приписывая ему музыку Бетховена, Листа, Римского-Корсакова, Глазунова. Это происходит обычно в тех случаях, когда кроме оригинальной музыки, специально заказанной композитору, в фильме использованы также и фрагменты произведений композиторов-классиков. Студия обязана оговаривать это в титрах.

Работа композитора в кино трудна и ответственна. Но вот наконец фильм вышел на экраны, в газетах и журналах появились рецензии. Как будто бы объем их позволяет хотя бы одной фразой обмолвиться о музыке фильма. Однако даже упоминание о музыке в рецензиях и статьях появляется лишь в виде исключения — обычно в той карикатурной форме, которую замечательно высмеял И. Ильф в своих «Записных книжках»: «О музыке тоже известно, как надо писать. Музыка сливается с действием. Что это значит, никто не знает, но звучит хорошо — музыка сливается с действием. Ну и черт с ней, пусть себе сливается!»

Музыка фильма требует серьезной, квалифицированной оценки. Такая оценка должна помочь композиторам и музыкальным оформителям фильмов двигаться вперед в их творческой работе, добиваться новых художественных успехов.

В. Пястолов
Директор Свердловской киностудии

ОБ ЭТОМ СТОИТ ПОДУМАТЬ

Недавно состоявшаяся Всесоюзная творческая конференция работников кино показала, что деятели кино превосходно понимают свои задачи, свою ответственность перед партией и народом, понимают, что они обязаны создавать все больше и больше глубоко идейных, высокохудожественных кинопроизведений, поднимающих наиболее актуальные, наиболее жизненные проблемы современности. В горячих и страстных спорах, идущих от глубины души, на конференции поднимались очень многие вопросы творческой и производственной деятельности, животрепещущие проблемы кинодраматургического, режиссерского, актерского и операторского мастерства.

Были подвергнуты обсуждению и некоторые вопросы организации творческо-производственной деятельности. И это естественно, потому что вопросы организационные нельзя отрывать от вопросов творческих. Творческая деятельность в конечном счете зависит от уровня организационной работы, от качества руководства. Навряд ли можно сомневаться в том, что если не будет надлежащей организации творческой и производственной деятельности, надлежащего руководства этой деятельностью, то даже при наличии высококвалифицированных творческих, инженерно-технических и производственных работников, при наличии хорошей техники не может быть хороших картин. Между тем уровень организации творческо-производственной деятельности в нашем кино отстает от требований, не соответствует новым потребностям развития киноискусства, резко возросшему объему работ. Не случайно эти вопросы уже давно привлекают к себе внимание и стали предметом широкого обсуждения на киностудиях.

В одной статье невозможно поставить и рассмотреть все назревшие и требующие быстрого разрешения вопросы организации творческо-производственной деятельности на студиях. Нам хотелось бы остановиться только на двух вопросах, которые, на наш взгляд, имеют очень важное значение именно в настоящее время.

О ТВОРЧЕСКО-ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЯХ

В последнее время много споров вызывают различные планы создания творческо-производственных объединений (ТПО). Одни выступают за создание таких объединений, другие — против. И с той и с другой стороны выдвигаются соответствующие доводы. Но в этих спорах и разговорах до сих пор не выяснено главное — цель создания таких объединений. их задачи и функции. А раз так, то естественно. что не может быть достигнуто единство взглядов и найдено правильное решение проблемы.

В чем заключаются, на наш взгляд, ошибки в попытках создания творческо-производственных объединений? В том, во-первых, что допускается существование этих объединений наряду со сценарно-редакторскими отделами; в том, во-вторых, что допускается создание объединений на студиях независимо от количества выпускаемых фильмов; в том, в-третьих, что имеется в виду административный метод включения в ТПО творческих работников и постоянного их закрепления в том или ином объединении; в том, в-четвертых, что во главе объединения обязательно ставится художественный руководитель из числа режиссеров; в том, в-пятых, что руководству ТПО присваиваются несвойственные ему функции, которые должны принадлежать руководителям съемочных групп. Все это порочит хорошую идею, создает недоверие к новому и нужному делу.

Очевидно, пора внести некоторую ясность в этот вопрос и найти наиболее приемлемые формы его решения Мне думается, что при этом было бы полезно учесть опыт чехословацких кинематографистов.

В порядке обсуждения.

На Пражской киностудии в Баррандове, выпускающей 25—27 художественных фильмов в год, несколько лет назад было создано пять творческих групп, которые по своим целям, задачам и функциям напоминают в основном проектируемые у нас творческо-производственные объединения. Не так давно нам, группе советских киноработников, пришлось побывать в Чехословакии и познакомиться с производством кинофильмов. Вопросы организации и работы творческих групп нас особо заинтересовали, и мы стремились детально ознакомиться с ними.

Чехословацкие кинодеятели считают, что основной и главной задачей этих групп является организация творческой и производственной работы по созданию фильмов. В положении о студии говорится, что «творческая группа является драматургическим и производственным коллективом, обеспечивающим драматургическую подготовку и производство фильмов в соответствии с тематическим и производственным планом студии», что «творческая группа несет ответственность за идейный и художественный уровень фильмов, создаваемых производственными штабами, входящими в состав творческой группы». А функции съемочных групп (производственных штабов) в положении определяются так: «производственный штаб (съемочная группа) является коллективом работников, обеспечивающим производство фильма в области художественной, технической и производственно-организационной».

Функции творческих групп сводятся в основном к следующему: разработка тематического плана, организация и прием тематических заявок от авторов, рассмотрение и утверждение либретто сценария, работа с авторами по подготовке сценариев, рассмотрение литературных сценариев и представление их на утверждение директору студии, подбор режиссеров на постановку фильмов и руководство разработкой технических (режиссерских) сценариев, формирование съемочных групп, назначение руководящих работников в эти группы, представление директору студии предложений о запуске фильмов в производство, просмотр рабочих материалов и приемка их от съемочных групп, контроль за соблюдением съемочными группами утвержденных календарных планов и смет, приемка от съемочных групп готовых фильмов и представление их директору студии.

Таким образом получается, что творческие группы выполняют функции и сценарного и производственного отделов. Именно поэтому на Пражской студии художественных фильмов нет ни того ни другого отдела.

Творческие группы подчинены непосредственно директору киностудии, он лично руководит их работой, ставя в центр внимания идейные и художественные вопросы. Творческие группы содержатся по смете общестудийных расходов и только на заготовку литературных сценариев получают небольшие суммы оборотных средств, которыми руководитель творческой группы распоряжается самостоятельно (восстанавливая средства путем передачи готовых литературных сценариев в производство и перечисления сумм от съемочных групп на счет творческой группы).

Соответственно этим задачам и функциям определяется штат творческих групп. Руководители творческих групп подбираются директором киностудии из числа политически подготовленных, имеющих достаточно широкий общий культурный кругозор, хорошо разбирающихся в вопросах искусства и литературы, опытных организационно-производственных работников, прежде всего директоров картин. Главные драматурги подбираются из числа квалифицированных кинодраматургов, киноведов, кинокритиков, писателей. В задачи главного драматурга входит идейно-художественное руководство работой творческой группы и объединяемых ею съемочных групп. Главный драматург ведает тематическим планированием, рассмотрением и приемом творческих заявок от авторов, руководит авторами в процессе создания литературного сценария, вместе с руководителем группы принимает готовые режиссерские сценарии, просматривает и принимает отснятый материал, участвует в приемке готового фильма от съемочной группы и в сдаче его директору студии и генеральному директору Центрального управления кинематографии. В каждой творческой группе имеется от двух до пяти драматургов (в зависимости от количества создаваемых фильмов). В задачи драматургов входит работа с авторами по подготовке литературных сценариев. Это не контролеры, не редакторы, а именно драматурги, активно помогающие авторам писать сценарии. Кроме того, в штатах творческих групп имеются такие работники, как хозяйственный руководитель, бухгалтер, секретарь, стенографистка, машинистка.

Выше указывалось, что в функции творческих групп входит формирование съемочных коллективов. Полезно на этом вопросе остановиться немного подробнее. Дело в том, что творческие, административные и инженерно-технические работники постоянно в состав творческих групп не входят, а включены в особый цех, подчиненный заместителю директора студии по производству. Каждая творческая группа, готовя к постановке тот или иной фильм, приглашает на постановку фильма прежде всего режиссера-постановщика и директора картины, а затем вместе с ними подбирает оператора, архитектора (художника), звукооператора, художника-гримера, монтажера. Эти семь человек, представляющие руко-

водящий состав съемочного коллектива, утверждаются в должности руководителем творческой группы по согласованию с директором студии. Остальной состав съемочных групп подбирается директором картины.

Каждый участник съемочного коллектива, проработав на одной картине в той или иной творческой группе, имеет право оставаться в этой же группе и на следующую картину или же перейти на работу в другую творческую группу. В каждом отдельном случае этот вопрос решается по желанию работника. На практике люди обычно добровольно объединяются и работают вместе в одной и той же творческой и съемочной группе по нескольку лет. Это способствует повышению квалификации работников, укреплению дисциплины.

Учитывая такой опыт организации творческих групп в чехословацкой кинематографии, мы могли бы, вероятно, более правильно решить вопрос создания творческо-производственных объединений на наших киностудиях, прежде всего наиболее четко определив цели, задачи и функции творческо-производственных объединений. На наш взгляд, эти функции должны состоять в том, чтобы организовать творческий и производственный процесс создания фильмов, непосредственно руководить деятельностью съемочных групп, входящих в эти объединения. Всеми другими вопросами, в частности финансово-экономическими, творческо-производственные объединения должны заниматься только в плане контроля за соблюдением сроков производства и исполнения смет. Творческо-производственные объединения не должны вмешиваться в деятельность производственных и технических цехов. Это функции заместителя директора киностудии по производству и главного инженера студии, которые, освободившись от непосредственного руководства работой съемочных групп, обязаны все свое внимание сосредоточить на организации работы цехов и отделов, поставив ее так, чтобы обеспечить высококачественное и своевременное обслуживание съемочных групп во всех отношениях.

Создавая такие объединения, необходимо прежде всего учитывать, что они — не самоцель, а средство улучшения руководства творческо-производственной деятельностью киностудий. Из этого следует, что творческо-производственные объединения нужно создавать не на всех киностудиях, а только там, где объем производства фильмов настолько велик, что директор студии с его творческо-производственным аппаратом (сценарный, производственный и плановый отделы) не в состоянии осуществлять руководство работой съемочных групп. К таким студиям можно отнести студии художественных фильмов, выпускающие в год не менее 10—15 фильмов (учитывая, что одно творческо-производственное объединение сможет обеспечить руководство производством не более 4—5 фильмов в год), а также студии, на которых выпускается большое количество фильмов различного типа (такие, например, как Свердловская, которая уже в этом году выпускает 4 художественных фильма, 18 научно-популярных, 16 учебных, 6 документальных, 48 номеров киножурнала, 30 дубляжей художественных фильмов).

На тех студиях, где делается небольшое количество фильмов, хотя бы и разнообразных по видам, нет никакой необходимости в создании творческо-производственных объединений. Здесь директор студии при помощи сценарного, производственного и планового отделов может вполне обеспечить непосредственное руководство творческой и производственной деятельностью съемочных групп. В этом случае создание творческо-производственных объединений было бы помехой, они стали бы действительно ненужным, лишним звеном между руководством студии и съемочной группой.

Весьма существенное значение приобретает вопрос о сценарных отделах. Некоторые товарищи считают, что при создании творческо-производственных объединений сценарно-редакторские отделы по-прежнему должны заготовлять литературные сценарии и снабжать ими ТПО. Такой взгляд явно неправилен. Если сохранить сценарно-редакторские отделы с их прежними функциями, то можно заранее сказать, что творческо-производственные объединения обречены на бесплодное существование и никакой пользы не принесут. Весь смысл создания ТПО в том и состоит, чтобы усилить творческое руководство и рассредоточить работу по подготовке сценариев на несколько групп, так как сценарные отделы при большом количестве фильмов, выпускаемых студией, не могут справиться с возлагаемыми на них задачами и тормозят развитие дела. Возможно, для составления общего тематического плана студии, для помощи директору студии в руководстве деятельностью ТПО полезно и целесообразно иметь одного-двух референтов или редакторов, подчиненных непосредственно директору студии.

Следует очень серьезно продумать и четко решить вопрос о руководителях творческо-производственных объединений. В частности, возникает вопрос о том, нужно ли в объединении иметь художественного руководителя из режиссеров, который лично осуществлял бы художественное руководство деятельностью других режиссеров? Нам думается, что в этом нет необходимости. В самом деле, можно ли во всех случаях творческую деятельность одного режиссера подчинить другому режиссеру, высту-

пающему в роли художественного руководителя? Именно потому, что у нас кое-где пытаются в творческо-производственных объединениях учредить должности художественных руководителей, многие режиссеры с холодком относятся к идее создания творческо-производственных объединений. Действительно, зачем нужно вводить институт «нянек»? Не лучше ли поступить наоборот — повысить самостоятельность режиссеров, их ответственность за решение творческих вопросов создания фильма?

Некоторые товарищи считают, что художественные руководители нужны для того, чтобы помогать молодым режиссерам стать на ноги. Режиссерам, впервые начинающим самостоятельно ставить фильмы, помощь, бесспорно, нужна, но навряд ли для этого нужны худруки-режиссеры. Не лучше ли, если эта помощь будет выражаться в каждом отдельном случае в прикреплении опытного режиссера к молодому при их обоюдном добровольном согласии работать совместно? Пусть каждый большой мастер без официальных приказов и других административных мер выращивает себе смену, шефствуя над несколькими молодыми режиссерами.

Кто же должен руководить работой творческо-производственных объединений? Очевидно, нам полезно учесть опыт наших чехословацких коллег и признать, что в качестве руководителей ТПО следует назначить людей из числа киноведов, организаторов производства, в частности, из наиболее опытных директоров картин и из других творческо-производственных работников.

Вторым лицом в ТПО, очевидно, должен быть человек, занимающийся исключительно вопросами творческого порядка (в отличие от руководителя объединения, который обязан будет заниматься также организационно-производственными и частично финансово-экономическими вопросами). В Чехословакии такой работник называется главным драматургом. У нас, пожалуй, привычнее назвать его главным редактором, соответственно определив его функции, как лица, отвечающего за идейно-политическую и художественную часть деятельности ТПО.

В качестве помощников этих основных руководителей творческо-производственных объединений следует иметь в штате объединения нескольких редакторов или драматургов для работы с авторами по подготовке литературных сценариев. При этом было бы, пожалуй, полезно деятельность этих редакторов ограничить именно подготовкой литературных сценариев, не заставляя их заниматься редактированием фильмов в процессе производства, как это у нас практикуется. В процессе производства фильмов полную ответственность за все должны нести руководители съемочной группы: режиссер-постановщик фильма, директор картины, оператор и художник-постановщик. Контроль же за их работой должны осуществлять руководитель и главный редактор творческо-производственного объединения.

В качестве хозяйственно-технических помощников, очевидно, следует иметь помощника руководителя по административно-хозяйственной части или старшего администратора, может быть, бухгалтера для учета и финансового контроля за деятельностью съемочных групп, секретаря-стенографистку и машинистку.

Создавая творческо-производственные объединения, ни в коем случае нельзя принижать роль и значение съемочных групп. Они должны оставаться основными творческо-производственными коллективами по созданию фильмов. И деятельность ТПО должна быть направлена не на подмену съемочных групп, а на их укрепление, конкретное, повседневное руководство их работой, оказание им повседневной помощи в организации работы. В задачу творческо-производственных объединений, между прочим, должно также входить изучение и обобщение опыта работы съемочных групп, распространение и внедрение в их работу всего нового, передового.

Некоторые товарищи ставят вопрос о том, что творческо-производственные объединения должны быть на хозяйственном расчете, иметь свой баланс и свой счет в банке. Такое предложение кажется нам неверным. Нельзя в одном предприятии создавать несколько предприятий, от этого пользы не будет

Финансы студии должны быть в одних руках — в руках директора студии. Коль скоро творческо-производственные объединения в области финансово экономической будут добиваться сокращения сроков производства, удешевления производства фильмов, контроля над исполнением съемочными группами утвержденных смет — этого с них вполне достаточно. Если же в области финансово-экономической возложить на них еще дополнительные заботы, они не будут выполнять свои основные задачи. На хозрасчете должны работать, на наш взгляд, съемочные группы и производственные цехи, а творческо-производственные объединения следует содержать по смете общестудийных расходов, предоставив руководителям групп право распоряжаться средствами, планируемыми для подготовки литературных сценариев.

О СЦЕНАРИЯХ И СЦЕНАРИСТАХ

Литературный сценарий является идейной и художественной основой фильма—это общеизвестная истина. О значении литературного сценария, о его месте и роли в создании фильмов нет необходимости спорить. Но спорить о том, как, какими средствами,

какими путями добиваться появления хороших сценариев,—надо, потому что эта проблема у нас далеко не решена.

Кинорежиссеры и работники сценарных отделов студий вину за отсутствие нужного количества хороших сценариев сваливают на писателей. Кинематографисты упрекают писателей в пренебрежительном отношении к кинодраматургии, в нежелании работать в кино, в незнании специфики кино и нежелании изучать эту специфику.

Писатели в этих спорах уверяют, что они не прочь работать в кино, и заявляют, что создание литературных сценариев — это их дело. Но при этом они утверждают, что сами кинематографисты, прежде всего режиссеры, ставшие «владыками» в кино, не создают им нормальных условий, а потому «литераторам неуютно в кино». Некоторые литераторы вместе с тем пытаются доказывать, что кино не имеет никаких особенностей и что к сценариям не должно предъявляться никаких требований, кроме тех, которые могут быть обращены к обычным литературным произведениям.

Чтобы кончить бесплодные споры и распри, необходимо найти какие-то конструктивные решения, которые соответствовали бы интересам дела и удовлетворяли как кинематографистов, так и литераторов.

Прежде всего хочется отметить, что в подготовке сценариев, в решении сценарной проблемы не должно быть каких-то догм и канонов. Нельзя проводить в жизнь догматически что-то одно, отрицая другое. Это было бы вредно и не соответствовало бы интересам дела. Здесь, как и в самой жизни, неизбежно многообразие отношений при наличии определенных основных принципов.

Закономерно возникает вопрос: кто должен писать сценарий и кто должен организовать эту работу? Вероятно, было бы правильно, если бы мы договорились, что сценарным делом должны заниматься не Союз писателей, а Союз кинематографистов, Министерство культуры и студии. Писать сценарии должны не вообще писатели, а сценаристы-кинематографисты, входящие не в Союз писателей, а в Союз кинематографистов, и у этих сценаристов должно быть свое доброе, хорошее имя — кинодраматург.

В самом деле, почему мы, кинематографисты, требуем от писателей, чтобы они писали для нас сценарии? Не пора ли поставить вопрос по-другому, и, вместо того чтобы бранить писателей, что они не пишут для нас сценарии или пишут плохо, серьезно взяться самим за решение сценарной проблемы, прежде всего за создание собственных кадров кинодраматургов, литераторов-сценаристов?

Это было бы правильно и своевременно.

Значит ли это, что писатели не должны работать для кино? Нет, не значит. Писатели могут и, конечно, должны работать для кино, но зачем их делать обязательно сценаристами, требовать от них литературные сценарии «стопроцентной готовности»? Если бы мы получили от писателей произведения с хорошо сделанным сюжетом, яркими литературными образами, произведения, рассчитанные на кино, хотя и не имеющие форму законченного киносценария, можно было бы считать, что писатели сделали для нас полезное дело.

Вероятно, по такому литературному произведению еще нельзя будет режиссеру работать над постановкой фильма, очевидно, ему надо будет придать форму сценария, разработать его кинематографически, образы описательные превратить в образы изобразительные. Эту работу можно было бы возложить на киносценаристов, а может быть, и на кинорежиссеров, если они могут это делать и имеют для этого время, свободное от выполнения их основной работы — постановки фильмов.

Само собой разумеется, что это не исключает работы писателя по созданию киносценария от начала до конца. Если он может и хочет писать сценарий, ему не должно быть препятствий, но если он хочет и может написать только рассказ для кино, такой рассказ должен быть принят к разработке в сценарий.

Нельзя ограничивать и кинодраматурга тем, что он должен писать сценарии только по готовым литературным произведениям. Он может и должен писать и оригинальные сценарии. Речь идет не об ограничении дела только одними какими-то формами работы по подготовке сценариев, а о многообразии этих форм, о расширении их.

Но, чтобы разнообразить формы подготовки киносценариев, необходимо внести целый ряд изменений в существующую организацию сценарного дела. В решении этого вопроса также может быть полезен в какой-то мере опыт чехословацкого кино. Смысл системы, существующей в данное время в Чехословакии, в том и состоит, что она позволяет применять разнообразные формы подготовки сценариев.

Заслуживает прежде всего внимания тот факт, что в Чехословакии процесс разработки сценария разделен на четыре этапа: первый — тематическая заявка автора; второй — синопсис, представляющий собой краткое изложение идеи и в общих чертах сюжета; третий — рассказ, в котором подробно излагается сюжет, разрабатывается диалог; четвертый — разработка собственно киносценария.

На первом этапе работа автора не оплачивается; на втором оплачивается в небольших размерах, на третьем этапе оплачивается в размере до 25—30 процентов общей стоимости сценария, если рассказ будет принят, а если не принят, то в размере

одной третьей части этой суммы; на четвертом этапе оплачивается 45—50 процентов стоимости сценария и остальные 30—20 процентов выплачиваются после запуска фильма в производство. На любом из этих этапов работа может быть приостановлена по желанию или требованию любой из сторон — автора или студии, с соответствующей оплатой автору за проделанную им работу.

Что дает такой порядок? При таком порядке предоставляется свобода действий как студии, так и автору.

Если в силу каких-либо обстоятельств необходимо приостановить работу над сценарием на каком-то этапе, это делается с оплатой труда авторов при небольшом расходе средств студией. Такой порядок дает возможность применять разнообразие форм работы над сценарием, и это главное его преимущество.

Если автор, сделавший заявку, может и хочет довести работу до завершения, он сам делает синопсис, рассказ и сценарий. Если он не может или не желает, с автором производится соответствующий расчет и работу продолжает другой автор. На Пражской киностудии, как правило, синопсис и рассказ пишут литераторы, а сценарий — либо внештатные сценаристы-кинематографисты, либо драматурги, работающие на киностудии.

Когда дело касается оригинального киносценария, то авторским правом пользуется тот автор, который написал рассказ. Сценарист, написавший по этому рассказу сценарий, авторским правом не пользуется. Если сценарий написан по готовому, уже изданному литературному произведению, то авторским правом пользуется также не сценарист, а автор экранизируемого литературного сценария. Размер оплаты за право экранизации составляет около 50 процентов от стоимости литературного сценария.

Такая система подготовки сценариев могла бы быть применена у нас, возможно, с разделением только на три этапа: п е р в ы й — разработка тематической заявки, в которой должны быть изложены идея и краткое содержание будущего фильма; в т о р о й — написание рассказа с законченным сюжетом, ясными характерами действующих лиц, точно разработанным диалогом; т р е т и й — написание по принятому рассказу киносценария, который должен отвечать всем необходимым требованиям.

Работа автора на первом этапе могла бы оплачиваться, скажем, в пределах до 5 процентов, на втором этапе — в пределах 50—55 процентов, на третьем в пределах 40—45 процентов от общей суммы стоимости сценария. В тех случаях, когда сценарий будет писаться по готовому, уже ранее изданному литературному произведению, оплату следовало бы производить примерно в таком соотношении: автору произведения—40 процентов, сценаристу, делающему экранизацию, — 60 процентов (но в этом случае отказаться от оплаты за право экранизации). А в тех случаях, когда автор литературного произведения сам делает экранизацию, надо оплачивать эту работу как оригинальный сценарий.

При такой системе подготовки сценариев и порядке оплаты гонорара могло бы быть примерно так: если кинодраматург или писатель сам будет писать сценарий и доведет его до полной готовности, то он, как и принято в данное время, получает гонорар в сумме полной стоимости сценария. Если же писатель напишет только заявку и рассказ, он получит 55—60 процентов стоимости сценария, а сценарист, сделавший по этому рассказу сценарий, получит 40—45 процентов. Соответственно этой сумме или по равным долям могут распределяться потиражные.

Естественно, что договор должен заключаться на каждую работу отдельно. В тех случаях, когда рассказ пишет один автор, а сценарий — другой, имена обоих должны публиковаться в титрах.

Представляет интерес то обстоятельство, что в Чехословакии система подготовки сценариев, размер и порядок выплаты авторского гонорара, взаимоотношения кинематографистов и писателей определяются коллективным договором между Центральным управлением кинематографии, с одной стороны, и правлением Союза писателей — с другой. Такой договор налагает на литераторов и на кинематографистов определенную моральную ответственность и безусловно способствует установлению лучших взаимоотношений.

Было бы полезно обсудить вопрос и предпринять в этом направлении необходимые меры и у нас. Думается, что такое мероприятие привлекло бы большее внимание писателей к кино, повысило бы ответственность правления Союза писателей за участие писателей в работе кино. Возросла бы и ответственность органов Министерства культуры во взаимоотношениях с писателями. Такой договор, вероятно, способствовал бы устранению целого ряда недоразумений.

То, что предложено в этой статье, отнюдь не является панацеей и не исчерпывает всех возможностей. Это только попытка в общих чертах рассмотреть две проблемы в свете опыта работы чехословацкого кино и потребностей нашей кинематографии. Надо широко обсуждать и искать новые диктуемые жизнью решения этих и многих других важных организационных вопросов.

Вл. Шнейдеров

ДЕСЯТЬ ТЫСЯЧ ЛИ, МНОГО ГОРОДОВ И ГОР...



Из путевого дневника кинорежиссера

У арки с надписью «СССР» офицер пограничных войск, протянув мне пачку паспортов, сказал:

— Документы оформлены! Счастливого пути!

Через несколько минут офицер Китайской Народной Республики, приняв эти паспорта, приветствовал нас:

— Нихао!.. Здравствуйте! Добро пожаловать!

И вот мы уже мчимся по местам, где некогда пролегала знаменитая караванная дорога, называвшаяся Великим шелковым путем,— единственная тогда дорога из Древнего Китая на запад: в Индию, в Среднюю Азию, в античный Рим.

Мы идем по следам великих путешественников прошлого — знаменитых китайцев Сюань Цзана и Фа Сяна, славного венецианца Марко Поло, мужественных русских — Потанина, Пржевальского, Козлова, Обручева...

Цель нашего путешествия — съемка цветного географического фильма, который смог бы показать на киноэкране малоизвестные места западных и северо-западных областей Китая. Этот фильм называется в русском варианте: «Под небом древних пустынь», а в китайском: «Алма-Ата—Ланьчжоу». Наши китайские друзья так определяли его содержание: «Десять тысяч ли, много городов и гор, и все это объединяет дружба...».

Мы должны пересечь всю Центральную Азию с запада на восток, посетить ряд труднодоступных районов, преодолеть хребты Тянь-Шаня и Нань-Шаня, пройти через несколько пустынь.

Эта часть Китая представляет собой скопление высочайших гор, а также пустынь, плоскогорий и скрытых между горами обширных впадин,— некоторые из них лежат намного ниже уровня океана.

Климат этих мест суров. Но здесь всегда сияет солнце, и в этом плане северо-запад Китая — настоящий рай для кинематографистов: снимать тут можно каждый день с рассвета до заката,— правда, кроме тех случаев, когда поднимается песчаная буря, а такие случаи далеко не редки.

Очерк иллюстрирован кадрами из фильма «Под небом древних пустынь» и фотоснимками рабочих моментов киноэкспедиции.

Наш фильм — детище двух киностудий: Московской студии научно-популярных фильмов и Шанхайской.

Мы сформировали свой «караван» из трех отечественных автомобилей-вездеходов, двух легких и подвижных машин марки ГАЗ-69 и одного тяжелого грузовика ГАЗ-63А с мощной лебедкой. Каждая из машин тащила тяжело нагруженный прицеп.

В конце августа мы погрузили свои машины на железнодорожные платформы и отправили их поездом в Алма-Ату, столицу Казахстана, начальный пункт нашего автомобильного похода.

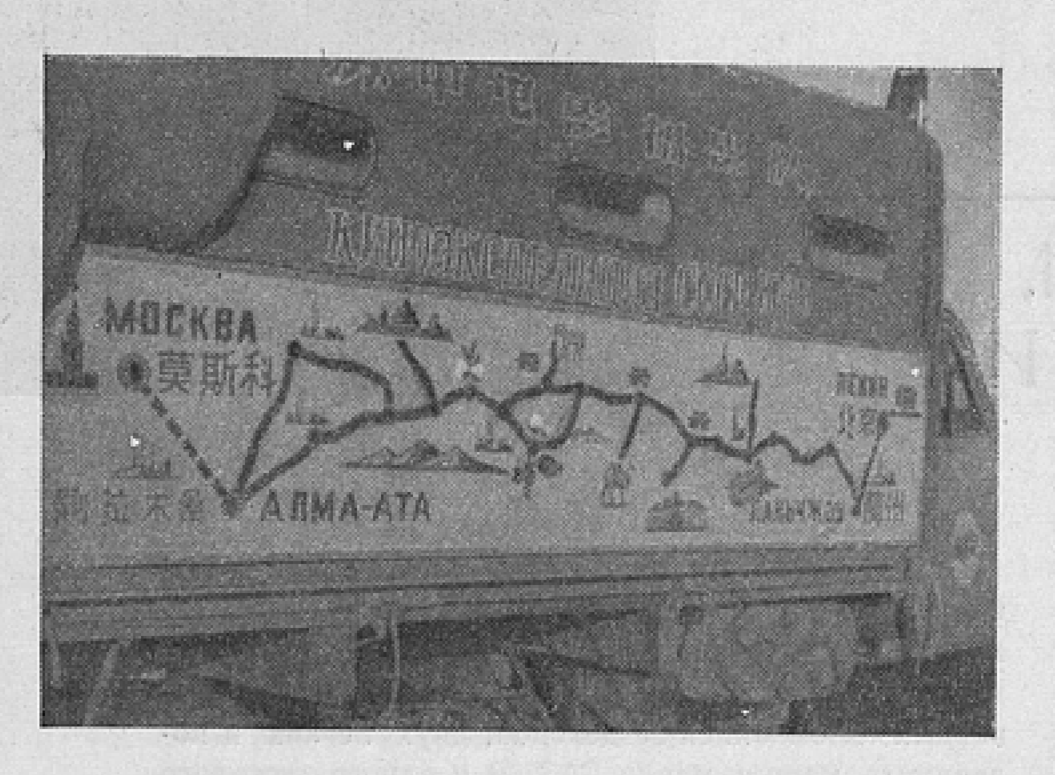
Чудесный, утопающий в зелени город был нашей первой базой. Отсюда мы осуществили вылазку в Актогай — крупную станцию на Туркестано-Сибирской магистрали, ставшую теперь начальным пунктом строительства советского участка новой трансазиатской магистрали Алма-Ата—Ланьчжоу.

Мысль о возможности создания кратчайшего железнодорожного пути с Запада в Китай возникла давно.

Но эта мысль долго оставалась лишь мечтой. Реальностью она стала только в наше время, когда китайский народ стал хозяином своей земли. Сейчас дорога строится быстрыми темпами. С запада ее сооружают советские строители. Китайские строители идут навстречу. Они выдвинули боевой лозунг — «За год пробьем Тянь-Шань».

Значение дороги, длина которой составляет 2781 километр, огромно. Она пересекает обширные, богатые своими недрами районы с многочисленными древними земледельческими оазисами, где идет бурное строительство, где возникают новые города и промышленные центры Северо-Западного Китая. Сюда на смену древним цивилизациям пришла новая цивилизация социализма, и край, столетиями живший традициями седой старины, начал бурно развиваться, строить промышленные центры. Все это мы должны были увидеть и заснять в нашем фильме.

Окончив съемки в Актогае, двинулись по шоссейной дороге к государственной границе. Первым испытанием для наших тяжело нагруженных машин был пограничный хребет Боро-хоро.



МАРШРУТ ЭКСПЕДИЦИИ НА «БОРТ-КАРТЕ»

Две тысячи метров... еще сотня... еще немного. И вот мы на перевальной точке. Высота 2150 метров. Внизу слева открывается свинцово-серое мертвое озеро Сайрам-Нур.

С каждым километром становится теплее и теплее. Облака остались позади, как бы зацепившись за горы, и над нами синее звездное небо. Звезды раскиданы не так, как нам привычно, и это напоминает о том, что мы уже очень далеко от Москвы, в другой части света.

Выбрав подходящую для лагеря площадку, останавливаемся на свой первый бивуак у поселка Утай...

Утром, двигаясь по карте, сворачиваем с дороги к далеким холмам, высящимся среди песков. Оттуда, с вершины, должно быть видно озеро Эби-Нур.

Вот оно — огромное, синее, как пятно лазури, озеро-море Джунгарской пустыни. Южная часть озера обросла щетиной тростниковых джунглей, по которым наши машины с трудом прокладывают себе тропу — даже вездеходам дорога здесь недоступна.

По берегу озера пройдет трасса новой трансазиатской магистрали.

— Вы знаете, куда мы едем? Не удивляйтесь, мы едем в город Нечистых духов...

Чтобы добраться до него, нам предстоит пройти сотни километров по Джунгарской впадине.

На тысячи квадратных километров раскинулась выжженная солнцем пустыня. Кое-где она поросла редкими кустиками тамариска, колючками, саксаулом, ухитряющимися либо добывать, либо сберегать редкую здесь влагу.

За последние годы через пустыни были проложены линии новых грунтовых дорог. На определенных расстояниях поставлены дорожные станции.

Пустыня бросает на станции и на дороги весь арсенал своих наступательных средств, но человек противопоставляет им свою несгибаемую волю и мощную технику. Завывают ветры, поднимаются пыльные бури, пески стеной идут на дорогу, засыпая ее подвижными барханами. Но вот, словно выдув всю свою силу, буря стихает, и на дорогу, урча, выходят мощные бульдозеры и грейдерные струги. И снова, как будто ничего и не было, от горизонта до горизонта протягивается ниточка дороги, и снова усердные дорожники посыпают ее белой галькой, и снова по ней мчатся мощные грузовики.

По одной из таких дорог и мчались мы к горам Хара-арат, к таинственному городу Нечистых духов.

Веками передавались из поколения в поколение легенды об этом загадочном месте. В одной из своих книг академик В. А. Обручев, изучавший Джунгарию, писал:

«Далеко, в самых неприступных местах Джунгарской пустыни, вдали от караванных дорог, стоит таинственный древний город. Искусные зодчие воздвигали его высокие башни, толстые стены, монументальные храмы и караван-сараи. Мало кто побывал в этом городе. Да и слава у него дурная. Кочевники казахи рассказывали, что, проезжая ночью мимо города, они сами не раз слышали, как выли в нем нечистые духи, по преданию, создавшие этот город».

Еще никогда эти места не появлялись на киноэкране.

Наш караван остановился у песчаного бархана. С его вершины в угасающих лучах вечернего солнца раскрылась удивительная картина.

«Наблюдателю, обладающему даже самой скудной фантазией,— писал знаменитый путешественник,— поневоле напрашивается сравнение с развалинами огромного города, давно покинутого населением, состоящего из массивных башен, окруженных толстыми стенами, украшенного обелисками, сфинксами и другими изваяниями».

На фоне темно-фиолетовых вершин Хара-арата перед нами освещенные багровыми лучами солнца предстали величественные руины. Кто, когда, в какие времена построил среди мертвых песков, вдали от воды и дорог эти огромные здания?

Нет, не люди и не злые бесы пустыни соорудили город. Его соорудили неистовые ветры Джунгарской пустыни, в течение тысячелетий выдувавшие из скал мягкие породы и создавшие множество причудливых форм, вполне способных ввести в заблуждение даже опытных людей.

Удивительное впечатление создается, когда проникаешь в лабиринты «города». Стена Хара-арата исчезает, и кажется, попадаешь в царство каких-то окаменелых чудовищ.

Вот на вершине огромной скалы, поджав ноги, расположилось какое-то существо, подобное гигантскому верблюду. Огромная птица вытянула шею и зорко смотрит куда-то в сторону, через высокие холмы и груды камней. Вот лицо гиганта, лежащего навзничь, несколько острых пирамид, полуразрушенные мавзолеи, башни, крепостные стены...

Съемки здесь представляли немалые трудности для операторов. Солнечный свет и глубокие тени все время меняли картину. То, что при одном освещении казалось прекрасным, при другом становилось невыразительным.

Все приспособления современной оптики, телеобъективы, фильтры были пущены в ход нашими мастерами-кинооператорами — москвичом Юрием Разумовым и шанхайцем Цзян Вэем, превратившимися на время этих съемок в искусных скалолазов. Мужественно работала китайская женщина-режиссер Чин Джен, руководившая одной из съемочных групп. То тут, то там вдруг на вершинах скал появлялись штативы операторов и белыми цветками вспыхивали большие зонты, защищающие аппаратуру от солнца.

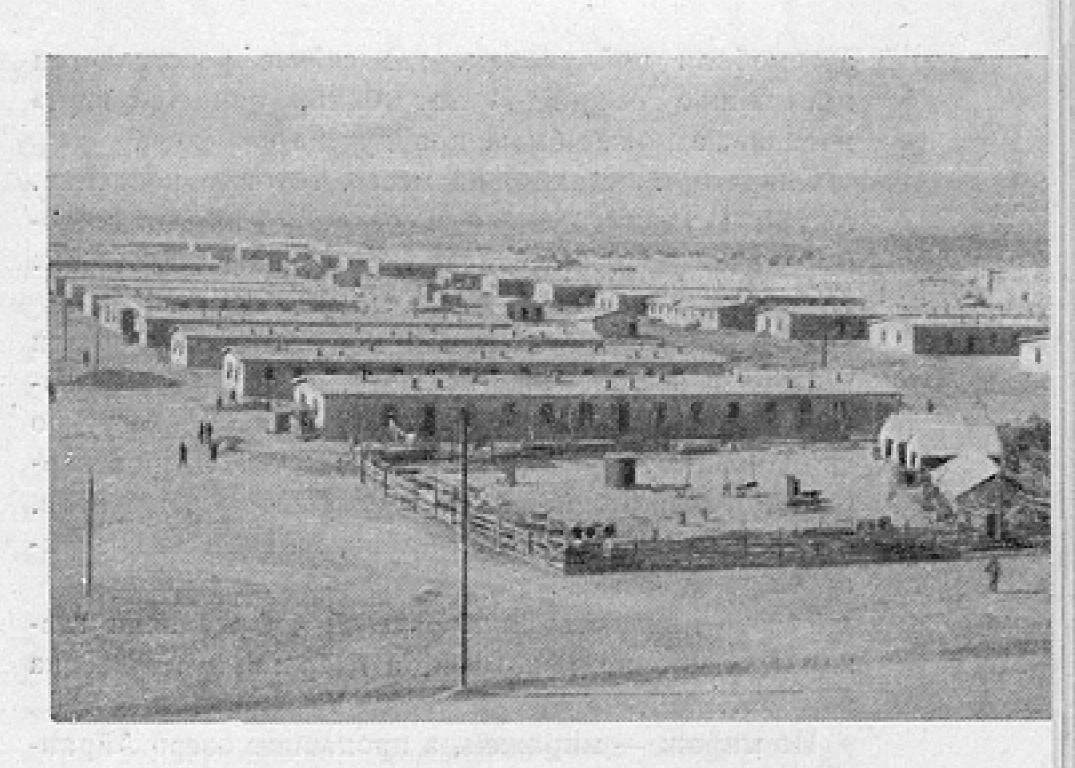
Путешествуя по закоулкам «города», мы наткнулись на одно из его сокровищ, в свое время обнаруженных Обручевым. Это была жила чистого асфальта, протянувшаяся через весь «город» более чем на сорок километров.

Но асфальт — не единственный клад «города». Он скрывает большое сокровище, которое лишь недавно открыто. Этим сокровищем является «черное золото»— нефть. На окраине «города» уже появились первые буровые вышки, и селение Урхо стало базой передовых групп нефтяников.

Закончив съемки в городе Нечистых духов, мы двинулись на юг и с невысокого подъема увидели большой, широко раскинувшийся по долине город. Он хорошо распланирован, состоит из множества аккуратно построенных, чистеньких одноэтажных кирпичных домов, среди которых возвышаются и более высокие белые здания. Это новый город Джунгарии — Карамай. Там, где всего полтора года назад беспечно бродили дикие джейраны, теперь живет свыше тридцати тысяч человек. Все это новоселы-добровольцы, девушки и юноши, съехавшиеся сюда из разных городов и сел Китая.

На любой карте Центральной Азии на северо-западе Джунгарской впадины обозначено довольно большое озеро с впадающей в него рекой. Эта река рождается в горах Тянь-Шаня, орошает Манасский и соседние оазисы и уходит далеко в пески пустыни, образуя озеро Айран-Куль. Как-то, переполнившись по весне талыми водами, озеро прорвало свои берега и ушло далеко на восток.

Такие блуждающие по пустыням озера известны ученым. Кочующим озером оказался и знаменитый



КАРАМАЙ—НОВЫЙ НЕФТЯНОЙ ГОРОД В ДЖУНГАРСКОЙ ПУСТЫНЕ

Лобнор, тайну которого разгадали изучавшие его научные экспедиции.

Снимая географический фильм, мы должны были побывать и на месте старого озера и постараться отыскать новое, хотя никаких путей к нему пока не существует.

Мы сошли с дороги и осторожно продвигаемся по целине. Да, несомненно, мы идем по дну исчезнувшего озера. Оно покрыто коркой засохшей глины, посыпано белой солью отложений.

Но что это перед нами? На горизонте как будто расстилается огромное озеро. Оно отражает голубое небо, на нем видны купы зеленых тростников и скалистые коричневые острова. Призрачной дымкой струится туман над водой, и кажется, что она совсем близко.

Мираж — видение пустыни! Мне не раз приходилось наблюдать его в разных пустынях: и в Кара-Кумах, и в Монголии, и в Аравии. Но такого удивительно четкого иллюзорного ландшафта я еще никогда не видал.

Однако мираж не просто продукт воображения. Его видит не один человек. Его видит вся наша экспедиция. Так давайте же снимем его на пленку! Раз мы видим его, значит, «видит» его и кинообъектив. А если так, следовательно, можно зафиксировать мираж на пленке.

— Скорей, скорей... Давайте кинокамеры!

Длинные трубы телеобъективов направлены на «озеро». Мираж — обычно нестойкое явление, но сейчас он, как по заказу, стоит перед нами в своей действительно сказочной красоте.

— Ну, а что получится, если мы пошлем в зону миража нашу автоколонну? Что получится, когда

автомобили пойдут там, где сейчас расстилается призрачное озеро? Может быть, они «спугнут» видение, а может быть, пройдут на его фоне?

Операторы остаются на месте, готовые к съемке. Машины уходят далеко в сторону—на три километра, как им было указано, сворачивают влево и... въезжают в озеро.

Нет, мираж не стал фоном для машин. Они вошли в озеро и бегут сейчас по нему, как будто это действительно мелкая вода. Нет, скорее они бегут по грандиозному зеркалу. Они отражаются, наши совершенно реальные машины, в несуществующей воде. Нет только ни кругов, ни брызг, ни волн на поверхности этой «воды».

Теперь множество кинозрителей могут своими глазами увидеть не кинотрюк, а подлинный мираж на экране...

Но мираж — миражем, а пропавшее озеро Айран-Куль все же надо разыскать. Снова обращаемся к карте, и берем направление на другое озеро — Эрик, помеченное на карте северо-восточнее исчезнувшего.

Как только мы расстаемся с дорогой, путешествие становится трудным. Сейчас на малой скорости мы пробираемся по зарослям тамариска, по песчаным буграм и барханам. Обгоняем верблюжий караван, спрашиваем вожатого, правильно ли идем?

— Правильно. Озеро Эрик дальше к востоку. Там вы найдете рыбаков.

Да, вот и озеро. Оно не такое уж маленькое. Его противоположный берег едва виден на горизонте.

На длинном шесте плещется лоскуток красной материи. На берегу живут рыбаки — китайцы и уйгуры. Они ловят здесь рыбу, солят, вялят на солнце. Иногда к ним приходят караваны и забирают улов. Это работает артель; или, как они говорят, кооператив.

Мы подходим к группе работающих на берегу. Расстилаем на прибрежном песке карты, спрашиваем.

— Да... там на востоке, за холмами,— старый рыбак указывает рукой,— говорят, есть большое соленое озеро. Около озера много джейранов, но все равно на водопой они приходят к нам, на Эрик...

Старик то и дело набивал свою длинную трубку тертым табаком из расшитого иероглифами кисета и отговаривал нас от попыток добраться до озера. Он даже рассказал о волках, которые ходят стаями и преследуют джейранов.

Разговор о джейранах и волках навел нас на мысль об организации «кинохоты». Ведь мы должны показать зрителю все, что касается флоры и фауны этого края. Хорошо было бы снять джейранов с ходу!

Для увеличения скорости и уменьшения воздушного сопротивления снимаем тенты, кладем и закрепляем ветровые стекла, выгружаем все лишнее. Специальными растяжками крепятся к днищам машин штативы киноаппаратов. Операторам выдаются пояса, с помощью которых можно пристегнуться к борту, чтобы не вылететь из машины при неожиданном толчке.

Первый день не принес нам удачи. Джейраны были обнаружены, но хорошо заснять их не удалось — они сразу же уходили в бугристые пески, где машины не могли развивать нужную для гона скорость.

Но вот «разведка» обнаружила поблизости огромное, ровное, как стол, плато с твердым грунтом, выдерживающим машины. Теперь задача состояла в том, чтобы выгнать из песков стаю джейранов и, взяв «в клещи», преследовать так, чтобы можно было их заснять с обеих машин.

Это, конечно, была головоломная гонка. Джейраны были обнаружены и сложным маневром оттеснены на плато. Машины шли далеко позади, но джейраны и не пытались сразу свернуть в сторону. Подчиняясь инстинкту, они шли прямо вперед с тем, чтобы свернуть тогда, когда преследователь окажется близко позади.

На спидометре 50 километров. Мало!.. 60... 70... Мало... Преследование продолжается. Животные начинают уставать. Машины идут то позади, то рядом с животными... Кадр за кадром накапливается материал... Ну, теперь последняя съемка — надо подойти вплотную и посмотреть, как будут вести себя джейраны.

80 километров... 85... Вот совсем близко. Стая делает бросок вперед, проходит перед самой машиной и, рванувшись в сторону, уходит. Но нам теперь уже не надо ее преследовать; последний кадр заснят, а, кроме того, впереди синей полоской появилось озеро. Джейраны помогли нам найти его.

«Кинохота» успешно закончена. Теперь назад, на базу, и всем караваном — к озеру!..

●

Джунгарская пустыня осталась позади. Мы подходим к могучим горным хребтам.

Теперь справа от нас многие километры будет сверкать своими снегами Тянь-Шань, пока после Урумчи мы не перевалим через него, чтобы пойти дальше вдоль его южных склонов.

Мы подошли к реке Манас у самого выхода ее из горного ущелья. Разбегаясь несколькими рукавами, река с грохотом несла свои ледяные воды по широкому руслу, усыпанному белой и серой галькой.

Бассейн реки Манас приковывает сейчас внимание всего китайского народа, так же как у нас земли Казахстана и Алтая. Эти места стали районами освоения целинных массивов.

Чтобы освоить новые земли, нужны большие мелиоративные и ирригационные работы. И эти работы

уже начаты. Ныне воды Манаса на десятки километров уходят в бывшую пустыню, превращая ее в цветущие поля, сады и плантации.

Сейчас в бассейне Манаса организовано более двадцати госхозов. Центром их является новый город Шиходзы. Возвращаясь из путешествия по Джунгарской пустыне, мы не раз слышали это название: «Шиходзы». Когда мы снимали лесоразработки в горных ущельях,— это были лесоразработки Шиходзы. Когда мы встречали огромные отары, пасущиеся на склонах гор, то чабаны-казахи также говорили, что это стада Шиходзы. Наконец, когда мы неожиданно въехали в зону зеленых насаждений, когда с обеих сторон дороги раскинулись необозримые поля гречихи, пшеницы, гаоляна, пересеченные полезащитными полосами, то и это оказалось владениями госхоза Шиходзы.

Здесь впервые мы увидели плантации хлопчатника — культуры, ранее неведомой в этих местах. Теперь Синьцзян, освоивший опыт наших среднеазиатских хлопкоробов, занимает важное место в снабжении Китая отечественным хлопком.

Трудно передать восторг и удивление, которыми мы переполнялись по мере приближения к Шиходзы. Свернув у красивого дорожного знака в сторону гор, мы очутились на широкой аллее, усаженной по бокам молодыми тополями. Юные деревья были уже довольно высоки, и тени их свободно перекрывали дорогу, окаймленную журчащими арыками. Аллея привела нас на главную площадь города. Большое четырехэтажное здание, где находится управление госхозами, великолепный кинотеатр с колоннами, универмаг, множество цветов,— все это казалось совершенно неправдоподобным, хотя существовало, действовало, было наполнено жизнью.

Следующим этапом нашего путешествия был город Урумчи, столица Синьцзяна. Раньше Синьцзян считался одной из окраинных провинций Китая. Два года назад уйгурский народ, входящий в многонациональную семью народов Китая и представляющий большинство населения Синьцзяна, осуществил свою старую мечту — получил национальную автономию. Этот край стал Синьцзян-Уйгурской автономной областью Китайской Народной Республики.

Старинные башни, высящиеся на высоких скалах, стерегут въезд в город, расположенный на берегу пересохшей реки, которая перекрыта в горах плотиной и образовала огромное водохранилище, питающее город водой. Эта вода попутно заставляет работать гидроэлектростанцию. Но ее недостаточно для большого города, каким стал Урумчи, и на подмогу ей построена большая тепловая электростанция, работающая на местном каменном угле.

Когда мы отправлялись в путешествие, то из литературы и бесед с людьми, бывшими несколько лет тому назад в Урумчи, я сделал вывод, что ничего примечательного в этом городе, окруженном глинобитными стенами, мы не найдем. Однако действительность оказалась совсем иной.

Во-первых, не оказалось ни городских ворот, ни толстых глинобитных стен, ни узких грязных улиц. Стены к нашему прибытию были уже разобраны, а старые улицы торговой части — чисто выметены и благоустроены.

В старой части города находятся два больших, по-современному оборудованных театра. Это величественные здания с колоннами и куполами, скульптурными украшениями, широкими лестницами.

В городе много велосипедистов. Много и велосипедных повозок, играющих роль такси. Это трехколесные велосипеды с двухместным сиденьем в виде маленькой пролетки, устроенным позади седла велосипедиста. «Велоизвозчики» имеют номерные знаки и украшены красными флажками, обозначающими их принадлежность к кооперативному объединению. Старые рикши полностью исчезли. Государство помогло им переменить свои повозки на трехколесные велосипеды.

Вокруг старого торгового Урумчи раскинулся новый город. Он еще не полностью оформился и напоминает новые районы наших больших городов: высокие, современные здания, заводы, широкие благоустроенные магистрали. В городе живет более четверти миллиона жителей, тогда как до Освобождения их насчитывалось немногим более восьмидесяти тысяч.

В городе созданы сельскохозяйственный институт и другие высшие учебные заведения, множество школ и техникумов.

И замечательно, что на фронтонах большинства зданий видишь цифры «1956» или «1957»— все эти здания возведены за последние годы.

Из захолустного грязного городка с несколькими жалкими кустарными мастерскими Урумчи превратился в большой индустриальный центр. Достаточно сказать, что в нем работает две тысячи человек на отлично оснащенном авторемонтном и автосборочном заводе. В предместьях города, недалеко от теплоэлектроцентрали, высятся корпуса текстильного комбината, работающего на шиходзинском хлопке. Здесь заняты три тысячи рабочих и работниц — растущие кадры синьцзянского рабочего класса.

Мы прибыли в Урумчи накануне национального праздника 1 октября. Улицы города были разукрашены большими красными фонарями, цветными флагами и лозунгами.

1 октября 1949 года председатель Мао Цзэ-дун провозгласил в Пекине на площади Тяньаньмынь создание Китайской Народной Республики. Этот день с той поры всенародно празднуется как День

Освобождения. В этот же день два года назад было объявлено о создании Синьцзян-Уйгурской автономной области. Поэтому для жителей Урумчи первое октября как бы двойной праздник.

День выдался на славу. Свежий ветер взметал шелковые полотнища бесчисленных флагов: красных, синих, зеленых, желтых...

Из-за величественной трехглавой вершины Богдо-Ола, сверкающей девственными снегами, медленно выплывали и вскоре таяли в синеве неба барашки облаков.

Задолго до начала митинга на огромную Площадь народов собрались рабочие урумчинских заводов, крестьяне окрестных деревень, служащие и школьники, спортсмены и актеры театров.

До сумерек шли веселые и жизнерадостные толпы людей через площадь...

Начав свою работу в Урумчи с праздника, мы провели здесь несколько дней, снимая город, его окрестности и достопримечательности. Одновременно мы готовились к путешествию в Турфанскую впадину, которую в Китае зовут за ее неистовую жару также и Пылающей землей.

Снова пустыня. Мертвая, выжженная солнцем. Навстречу идут караваны верблюдов. Вот так, вероятно, шли они и две тысячи лет тому назад с востока от Дуньхуана, через окруженные стенами города-крепости Хами и Турфан на далекий запад.

Всего сто восемьдесят километров осталось позади, но как резко меняется климат! Окруженная со всех сторон горами, впадина в своей самой глубокой части расположена на 154 метра ниже уровня океана. Разве только самые знойные уголки величайших пустынь мира могут сравниться по летней жаре с Турфанской впадиной! Говорят, что в августе прошлого года температура здесь достигла семидесяти пяти градусов по Цельсию.

Быстро идут машины, но встречный ветер не несет прохлады, он сух и горяч.

Но что это?

Как будто гигантские землеройки прошли под землей и насыпали кучи песка и гальки...

Это кяризы — подземные каналы, собирающие воду и подающие ее в оазисы. Идущая с гор вода у подножий просачивается через рыхлую почву и скапливается на водонепроницаемых слоях. Чтобы вывести подземные воды на поверхность, искусные мастера начинают в известных им местах пробивать подземную штольню. Через каждые пятнадцать-двадцать метров создается колодец. Глубина таких колодцев, особенно ближе к горам, достигает иногда ста метров. Собирая запасы подземных вод, кяризы выводят их на поверхность далеко от гор. Выходное отверстие, прикрываемое на зиму соломой, называется «пастью дракона» — из него круглый год бежит кристально чистая вода.

Профессор Э. Мурзаев, большой знаток Синьцзяна, пишет в одной из своих статей:

«Точно неизвестно, какова общая протяженность имеющихся кяризов, но приблизительно считают, что длина всех подземных выработок (туннели и колодцы) достигает 2500 километров в пределах одной только Турфанской котловины»...

Трудно достается здесь вода! Но, выйдя на поверхность и оросив плодородную землю, она творит подлинные чудеса.

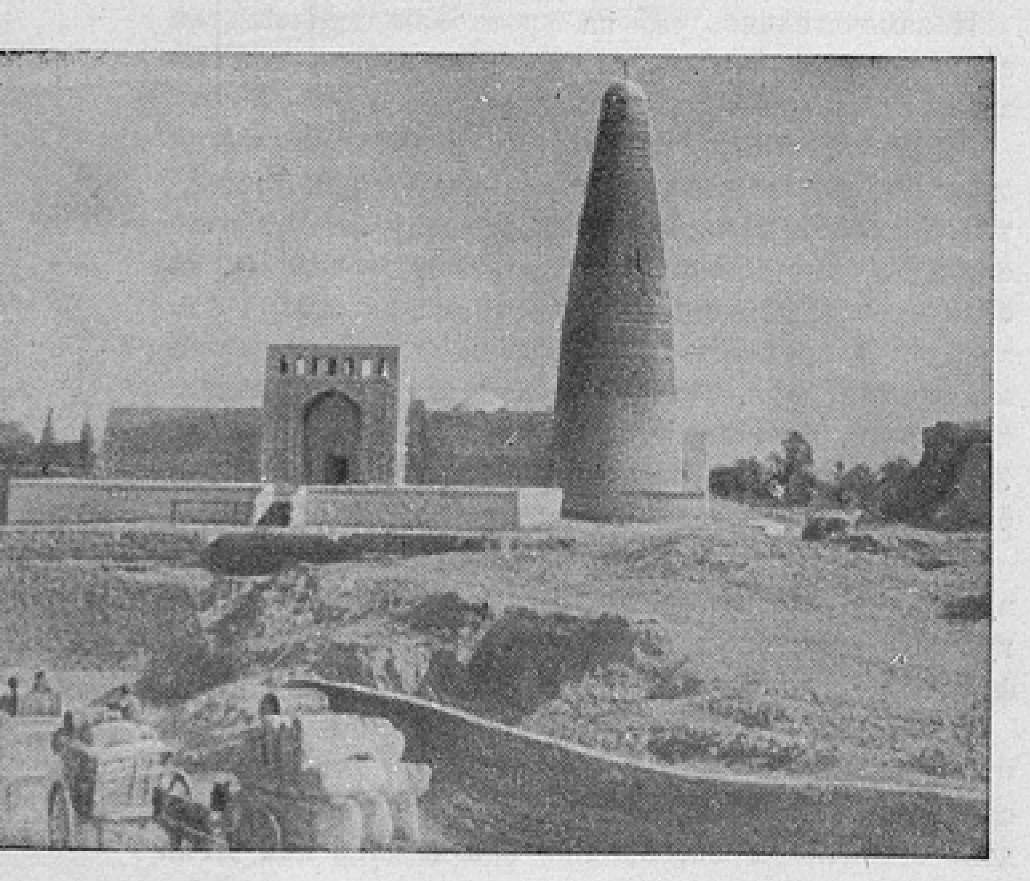
Турфанский оазис — известный на всю округу центр виноградарства, садоводства и хлопководства. Здешний длинноволокнистый хлопок, выведенный местными селекционерами, не уступает лучшим египетским сортам. Его плантации из года в год расширяются. Бахчи Турфанских сельскохозяйственных кооперативов дают огромные душистые дыни и гигантские арбузы. Мы снимали сочные арбузы, вес которых достигал сорока килограммов!

Славится и турфанский зеленый виноград — коринка. Сбор винограда мы снимали в кооперативе «Ло Юан», что обозначает «веселый сад».

Виноград, собранный в корзины, везут на осликах в высокие ажурные здания, сложенные из кирпича-сырца.

Это сушильни. Они устроены так, что все их стены в отверстиях, через которые свободно проходит сухой и горячий воздух. Здесь без печного или солнечного подогрева виноград превращается в сухой, великолепный изюм.

БАШНЯ СУЛЕЙМАНА В ТУРФАНЕ



Турфан — старинный город. В древности он был известен под именем Гаочан и был сильным китайским форпостом на Дальнем Западе.

На его восточной окраине привлекает внимание величественная Башня Сулеймана (мавзолей и мечеть одного из последних правителей Турфана), сооруженная в XVIII веке. Трудно представить, что и высокий минарет и мечеть сложены из простой земли и лишь отделаны серым кирпичом, образующим удивительно легкий, ажурный орнамент.

Но как ни интересен Турфан, нам надо двигаться вперед, выходить на просторы горной страны Бей-Шань...

●

Пески Кум-Таг. Грандиозные волны застывшего песчаного моря. Мне много приходилось встречаться с песками разных пустынь, но эти какие-то особенные! Цепи барханов высятся на добрую сотню метров, а рядом с ними — посевы и домики крестьян, и бежит ручеек, являющийся как бы границей между песком и культурными землями. Такого соседства мне никогда не приходилось наблюдать. Песок, как заколдованный, почти неподвижен. Старый дунганин в белой тюбетейке подтверждает, что никогда песок не «перелетает» через ручей, что во время бури он только поднимается вверх и снова падает вниз на горы Кум-Тага.

Здесь, у песков Кум-Тага, мы перешли на зимнее положение, надели ватные пальто с капюшонами, высокие шнурованные ботинки на собачьем меху, шапки-ушанки...

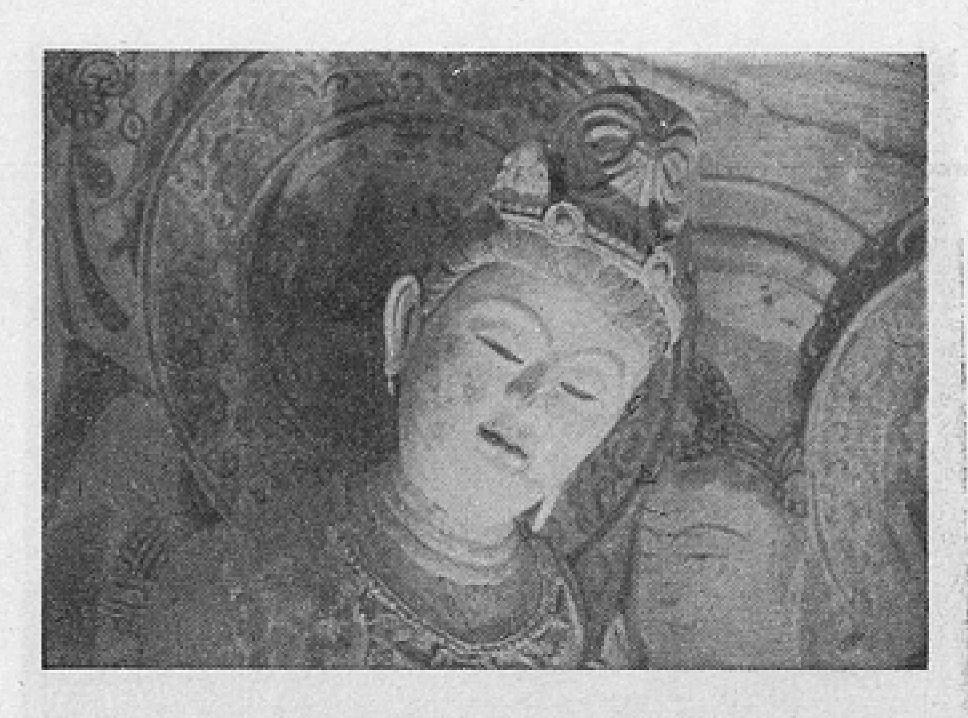
Да... Прощай турфанское тепло! Мы сразу попали в настоящую суровую зиму. В ущельях Тянь-Шаня лежит снег, по дорогам гуляет злой, холодный ветер.

Триста пятьдесят километров по горным дорогам, и вот мы, уже оставив горы позади, подходим к городу Хами. Теперь перед нами лежит путь к границе провинции Ганьсу через обширную горную страну, перегороженную невысокими горными хребтами.

Вот и конечный пункт действующей дороги. Это станция Сятун. Собственно говоря, это будущая станция. Здесь есть рельсы, поезда, но нет еще жилых домов и вокзала. Люди живут в землянках и палатках, это похоже на бивуак, но ясно, что через короткий срок здесь будет город.

От Сятуна до Ланьчжоу—1100 километров. Строители прошли трудный путь, преодолели горы, реки и пустыни. Им еще предстоит «пробить Тянь-Шань». Труд огромный, но скоро он будет выполнен!

Наша экспедиция поворачивает на юг, к старинному городу Дуньхуану, к знаменитым пещерам «тысячи будд».



ФИГУРА БОДИСАТВЫ ИЗ ПЕЩЕР «ТЫСЯЧИ БУДД» ОКОЛО ДУНЬХУАНА

Свыше двух тысячелетий тому назад был заложен Великий шелковый путь. Он пролегал через город Дуньхуан, через ворота в Великой китайской стене.

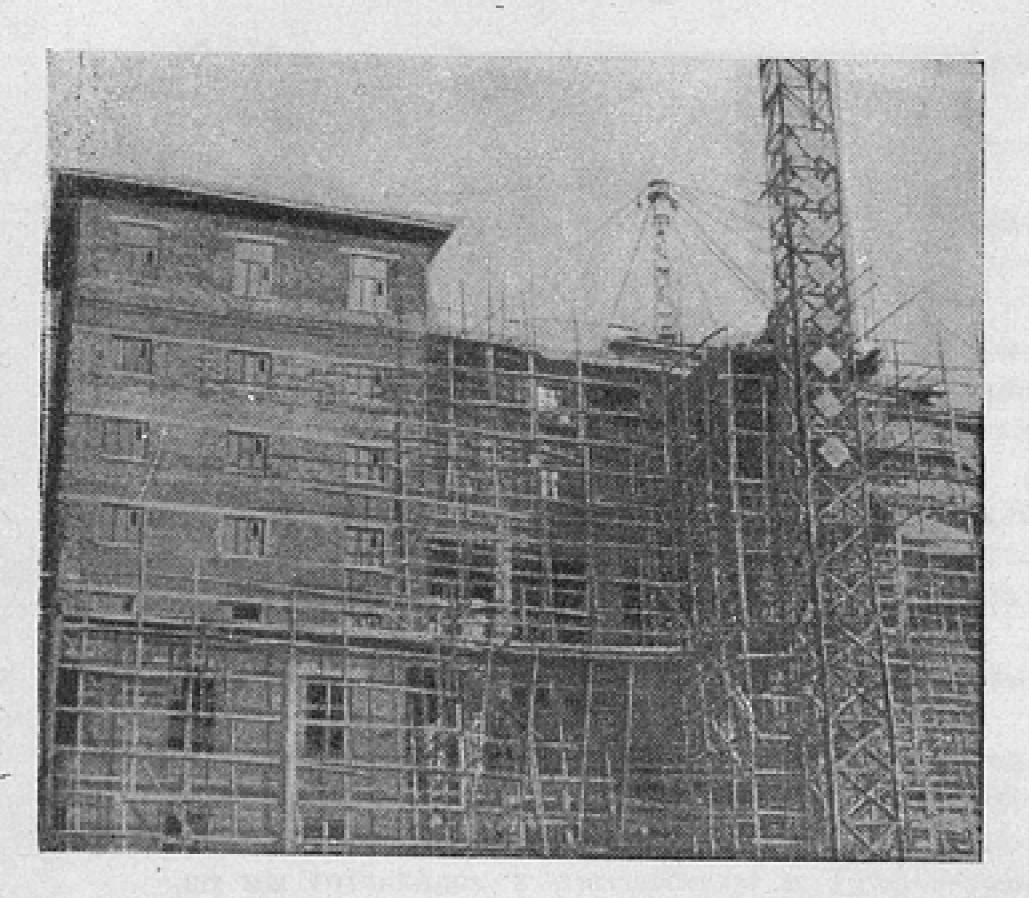
Недалеко от Дуньхуана, в глухом ущелье, в 322 году нашей эры поселился буддийский монах. К тому времени буддийская религия, занесенная в Китай из Индии, была уже широко распространена. Монах вырыл в отвесной стене горы Миньшашань пещеру и устроил небольшой храм. Затем к нему присоединились другие отшельники, и вот постепенно на протяжении двух километров гора оказалась изрытой множеством пещер. Их было вырыто, вероятно, не менее тысячи, а сейчас сохранилось четыреста восемьдесят. Пещерный город стал знаменитым, и сюда стекалось немало людей.

Постепенно пещеры «тысячи будд» превратились в подлинную сокровищницу народного искусства.

Широкая аллея ведет вдоль каменного высокого обрыва. Пещеры соединены между собой лестницами, переходами, висячими мостиками, балконами.

Здесь сосредоточено 2400 скульптурных фигур—от маленьких, меньше роста человека, до гигантских—в 35 метров высотой. Изумительные фрески покрывают стены...

Четкий орнамент, великолепное композиционное мастерство, разнообразие приемов—все это говорит о высокой культуре древних мастеров. Значительное количество фресок посвящено изложению различных легенд, иллюстрирующих буддийские верования. Но немало фресок посвящено и древней действительности: художники с замечательным реалистическим мастерством запечатлели фигуры животных, картины быта, празднеств, охоты, путешествий, сражений.



СТРОИТЕЛЬСТВО НОВОГО ЗАВОДА В ЛАНЬЧЖОУ

Некоторые храмы поражают своими размерами. Великолепна пещера, где находится фигура сидящего Будды. Она вырублена из камня, облицована глиной и раскрашена. Высота фигуры—25 метров. Прекрасна фигура лежащего Будды. Лицо, руки и ноги ее вызолочены. Тело прикрыто пурпурным одеянием. Фигура Будды окружена семьюдесятью двумя фигурами учеников. Их высота больше человеческого роста.

Приступаем к съемкам. Аппаратура на веревках подтягивается с этажа на этаж. Постукивает движок электростанции, в темноте пещер вспыхивают яркие огни полуваттных ламп. Но что могут сделать наши шесть ламп при таких грандиозных размерах фигур?

Тяжелая работа достается операторам... Каждую фигуру приходится высвечивать по частям. Сначала освещается, например, верхняя левая четверть лица и проводится съемка, но не быстрая, а по одному кадрику, с выдержкой. Потом свет выключается, объектив закрывается и пленка откручивается обратно. Теперь высвечивается верхняя правая четверть лица, потом левая нижняя и правая нижняя...

Кропотливый, требующий огромного внимания труд, но он позволяет воспроизвести на экране во всем их величии и великолепии чудесные произведения древнего китайского искусства.

●

Зима вступила в свои права. До дна промерзли все горные потоки, и свирепый ветер с дикой злобой бросается на наши автомобили.

Солнце поднялось над Нань-Шаньскими вершинами, и они сверкают своим ледяным убранством. Кругом раскинулись дома огромного города, заводы, трубы, баки, нефтяные вышки. Это новый Юймынь.

Добыча нефти здесь осуществляется сложным путем с больших глубин. Частично она перерабатывается тут же на нефтеперегонных заводах. Нефтепродукты и нефть с помощью длинных наливных эстакад разливаются в тяжелые цистерны и уходят по железной дороге на восток, в промышленные центры.

Эти поезда недалеко от Юймыня пересекают Великую китайскую стену—грандиозный памятник монументального зодчества Китая.

Великая китайская стена... Ее сооружение начато было еще в третьем веке до нашей эры. Ее строили столетиями, и, как говорят в народе, каждый камень в ней стоил человеческой жизни. Могучим каменным поясом опоясывает она весь Китай, начинаясь у неприступных склонов Нань-Шаня и заканчиваясь на берегу Ляодунского залива Тихого океана. Ее ширина такова, что по стене между ее зубцами может проехать повозка, может пройти отряд солдат. Высота стены достигает десяти метров. На определенном расстоянии одна от другой по всей длине стены расположены сторожевые башни, с которых дозорные внимательно наблюдали за движением противника—диких кочевых орд. Стоило появиться врагу, как на башнях вспыхивали яркие сигнальные огни, и тревога передавалась с поста на пост.



СЪЕМОЧНАЯ ГРУППА НА БЕРЕГУ ХУАНХЭ (ЖЕЛТОЙ РЕКИ). Справа налево: режиссер Чин Джен, режиссер-постановщик В. Шнейдеров, оператор Цзян Вэй, оператор Ю. Разумов, ассистент оператора Б. Головня, переводчица Чжао Чи

Мы решили двигаться не по обычной дороге, а так, как попадали в Китай путешественники, как, может быть, шел и Марко Поло: пройти через крепость Цзяюгуань, прикрывавшую в свое время дорогу на восток у подножья Нань-Шаня.

Мы въехали в широкие ворота, и все наши три автомобиля вместе с прицепами целиком скрылись под их могучими сводами. Проехали мимо дома, где когда-то жил комендант крепости, мимо полуразрушенного храма... Здесь, у подножьи стены, мы разбили наш последний съемочный лагерь.

Впереди был еще немалый путь—добрых семьсот километров до столицы провинции Ганьсу—города Ланьчжоу. Но это был путь мимо сел и городов, по проторенной дороге, без длительных остановок и киносъемок...

Мы приближаемся к Хуанхэ, к Желтой реке, почти на 5000 километров протянувшейся через весь Китай, от гор Тибета и Цинхая до океана. Здесь, в ее среднем течении, на шестьдесят километров раскинулся по берегам реки древний город Ланьчжоу—конечный пункт нашего путешествия.

Несколько лет назад Ланьчжоу был городом, далеким от железных дорог. Сейчас это важнейший узел сообщений и крупный индустриальный центр. Отсюда идут дороги на восток и север. Отсюда начинается новый путь на запад—на Урумчи и Алма-Ату.

Ланьчжо похож на новые районы Москвы. Так же кругом идет стройка, так же разрыты улицы, так же высятся огромные новые дома. Как и в Урумчи, все это построено в самые последние годы. Мы видели гигантский нефтеперерабатывающий комбинат, строительство которого заканчивается, химические заводы и множество других предприятий, уже действующих или стоящих в строительных лесах.

В Ланьчжоу любопытно сочетается старое с новым. Старое высится на берегах Ланьчжоу тринадцатиметровыми деревянными водоподъемными колесами. И р дом с ними—новое в виде электронасосных станций. Старое смотрит на нас затейливыми крышами старинных храмов, но внутри они оказываются выставками, музеями, рабочими клубами. Парки, ранее недоступные для народа, стали парками отдыха, и на их замерзших прудах тренируются конькобежцы-фигуристы.

Перед одним из красочных ансамблей живописных и величественных зданий собрались большие группы людей в национальных одеждах: здесь—дунгане и уйгуры, ханьцы и казахи. Это студенты Института национальностей. Они съехались со всего Ганьсу, с гор и из оазисов, чтобы учиться и работать на благо своего народа. Это будущие врачи и юристы, инженеры и работники государственных учреждений.



ТИБЕТСКИЕ СТУДЕНТКИ

В Ланьчжоу живет уже более семисот тысяч человек, но приток новоселов не ослабевает.

●

Мы проделали большой путь, прошли на своих машинах больше двенадцати тысяч километров по всему Северо-Западному Китаю, от границы СССР до берегов Желтой реки.

И всюду, где нам довелось побывать, мы видели чудесных людей, с огромным энтузиазмом строящих свое могучее социалистическое государство. Всюду, где бы мы ни бывали и с кем бы мы ни встречались, мы чувствовали громадную любовь к нашему народу, к нашей стране, ощущали силу искренней и бескорыстной дружбы наших народов.

Первый фильм, созданный в тесном творческом содружестве советскими и китайскими работниками научно-популярной кинематографии, закончен. Мы уверены, что за ним последует еще немало увлекательных совместных постановок, способствующих еще большему укреплению дружбы и сотрудничества советских и китайских кинематографистов.

ПИСЬМА ЗА РУБЕЖ

Режиссеру Готтфриду Рейнгардту

Федеративная Республика Германии

Уважаемый коллега! С большим интересом я ожидал появления на московском экране созданного Вами кинофильма «Перед заходом солнца».

Творчество Герхарта Гауптмана у нас, в России, хорошо знают и высоко ценят. В частности, его имя пользуется большим уважением в коллективе театра имени Вахтангова, членом которого я состою. Достаточно сказать, что создатель нашего театра Евгений Вахтангов успешно начал свою режиссерскую деятельность в 1913 году с постановки пьесы Гауптмана «Праздник мира». Что же касается «Перед заходом солнца», то на сцене нашего театра эта пьеса ставилась дважды: первый раз — в 1941 году и второй раз — в 1954 году. В общей сложности спектакль прошел более трехсот раз. Успех этих постановок, мне кажется, объясняется прежде всего великолепным качеством самой пьесы, во-вторых, правильным ее сценическим истолкованием (постановщик спектакля — народная артистка РСФСР А. Ремизова) и, наконец, хорошим актерским ансамблем во главе с исполнителем центральной роли Матиаса Клаузена народным артистом СССР Михаилом Астанговым.

И вот теперь советские зрители получили возможность посмотреть «Перед заходом солнца» также и на экране и притом в исполнении первоклассных западногерманских артистов.

Поэтому, я думаю, понятны тот интерес и то волнение, с которыми я несколько дней тому назад направился в один из московских кинотеатров.

И теперь, посмотрев созданную Вами кинокартину, разбираясь в многообразии полученных впечатлений и сопоставляя их с теми, которые я привык получать от спектакля в нашем театре, я все больше и больше прихожу к убеждению, что перед нами два в корне отличающихся друг от друга произведения, две различные трактовки, два разных творческих метода. И мне захотелось откровенно поделиться с Вами и со зрителями своими размышлениями по этому поводу. Причем моя задача в значительной степени облегчается тем, что я лично никакого участия в постановке пьесы Гауптмана на сцене вахтанговского театра не принимал и, следовательно, могу претендовать на известную долю объективности.

У меня нет никаких претензий ни к мастерству, ни к таланту коллектива, создавшего фильм под Вашим руководством. То, что Вами было задумано, воплощено на экране с большим художественным совершенством и, повидимому, с большой полнотой и точностью. Превосходна игра актеров, особенно исполнителя роли Клаузена — Ганса Альберса. Запоминаются также образы Инкен Петерс в исполнении артистки Аннемари Дюрингер, Беттин — в исполнении Марии Беккер и Эриха Клямрота — в исполнении Мартина Гельд.

Однако в целом картина меня все же не удовлетворила, а некоторые моменты в ней вызвали во мне, не скрою, даже чувство глубокого протеста.

Пьеса Гауптмана «Перед заходом солнца», как известно, написана в 1932 году, в период крайнего обострения классовой борьбы в Германии, когда немецкая крупная буржуазия, смертельно напуганная растущей мощью рабочего класса, широко распахнула двери перед фашизмом, который, наглея с каждым днем, энергично расчищал дорогу к власти Адольфу Гитлеру.

И когда мы познакомились с пьесой выдающегося немецкого писателя, чей долгий творческий путь глубоко отразил идейные противоречия и политические колебания немецкой буржуазной интеллигенции на протяжении почти целого столетия, мы были в высшей степени обрадованы тем, что Гауптман с такой художественной силой выступил против надвигавшейся в то время на Германию страшной угрозы коричневой чумы. Мы восприняли пьесу как выражение протеста писателя против попрания накопленных человечеством культурных ценностей, против угрозы всеобщего одичания.

В пьесе Гауптмана мы особенно оценили широту и силу художественных обобщений. Мы восприняли содержание пьесы не только как необычайно убедительно, с большой жизненной достоверностью рассказанный частный случай. Нет, все происходящее в узком кругу семейства Клаузен мы поняли как отражение огромных социальных процессов и событий, происходивших в то время далеко за пределами этого дома. Частное и общее живут в пьесе Гауптмана в неразрывном единстве, и в этом ее огромное достоинство.

Вот почему нельзя, нам кажется, жизнь, протекающую в доме Матиаса Клаузена, безнаказанно оторвать от общественно-исторической обстановки начала тридцатых годов. И дело не в том, что сюжет пьесы перенесен авторами фильма в современность, а в том, что в результате этой операции была утеряна самая значительная сторона произведения— его сущность.

В чем же, с нашей точки зрения, заключается эта сущность?

Мы не думаем, что ее следует искать в возрасте главного героя или в истории его любовных отношений с Инкен Петерс. Трагедия Клаузена — это вовсе не трагедия старости. И нам кажется, что правильно поступает Михаил Астангов, подчеркивая здоровье, бодрость, физическую красоту и духовную энергию своего седовласого героя. Трагедия Клаузена носит не столько биологический, сколько социально-психологический характер. Ее корни — в духовной области, а не физической. Главное несчастье Клаузена— в сознании того, что ему нечем и незачем жить. В пьесе идет речь о трагедии буржуазного индивидуалистического сознания, о кризисе мировоззрения, об утрате веры в духовные силы своего класса. Тот факт, что Матиас Клаузен у Гауптмана не просто предприниматель, коммерсант, а книгоиздатель, то есть деятель культуры, поставщик и пропагандист духовной пищи для народа,— имеет в пьесе огромное значение. И, переделав его из книгоиздателя во владельца химического завода, автор сценария вступил, нам кажется, в серьезное противоречие с автором пьесы, затруднив, таким образом, раскрытие ее идейной сущности.

Пьеса Гауптмана начинается с юбилейного празднества в честь Матиаса Клаузена. Сограждане и семья юбиляра чествуют его как деятеля «свободной немецкой печати», как создателя высокой «культуры книги», как «почетного гражданина города», как просвещенного коммерсанта, как ученого и публициста, чьи статьи, по словам одного из действующих лиц, «могли бы составить несколько томов ценнейших документов эпохи». Матиас Клаузен — поклонник Сенеки и Марка Аврелия, страстный почитатель Гёте и античного искусства, человек с поэтической душой, живым умом и свежестью чувств, бережно хранящий «романтику своей юности» не только на полках книжных шкафов, но и в своем сердце.

Есть глубокий смысл в том, что Матиас Клаузен одновременно и капиталист — коммерсант, предприниматель,— и деятель культуры. Это совмещение как бы подчеркивает мысль, что именно судьбы буржуазной культуры, культуры капиталистического общества служат предметом преимущественного интереса автора и основной темой пьесы.

«Всю жизнь я играл в шахматы,— рассказывает о себе Клаузен. — Даже в своих коммерческих предприятиях я был больше шахматистом, чем дельцом. Я любил борьбу идей, сложные комбинации конкурирующих течений общественной мысли, философии, искусства...».

Но вот на определенном этапе своего существования, на пороге старости, Матиас Клаузен, этот активный, живой и страстный человек, утратил вдруг всякий вкус к жизни и впал в состояние глубокой духовной депрессии.

Что же случилось, в чем причина?

Смерть жены? Да, она сыграла известную роль. Но она послужила скорее внешним толчком, чем внутренней причиной. Личное горе создало в душе Клаузена фон, на котором отчетливее и ярче выявились трагические события социальной жизни. Но именно они, а вовсе не смерть жены, погрузили душу Клаузена в состояние «черной безнадежности».

«И в свете этих похоронных огней,— рассказывает Клаузен,— передо мной, как на экране, возникло вдруг это страшное видение — война четырнадцатого года. Я точно впервые увидел этот марш смерти нескольких немецких поколений... Короче говоря, я увидел вокруг себя огромное кладбище, на котором погребены надежды, радости, вдохновение и труд целой эпохи... Для чего же оставалось жить?»

Эта мотивировка, к сожалению, вместе с изменением исторической обстановки выпала из картины. В результате идейно-тематическое содержание фильма сделалось более узким, а на первый план выдвинулась тема старости.

У Гауптмана начало пьесы застает главного героя в тот момент его жизни, когда трехлетний период безнадежности, одиночества и депрессии остался уже позади, и мы являемся свидетелями его духовного возрождения. Глаза Клаузена полны жизни, и все его существо мобилизовано для предстоящей ему «финальной партии».

И опять возникает вопрос: что же случилось, в чем причина?! Любовь Инкен Петерс? Да, конечно, она сыграла большую роль в духовном возрождении Клаузена. Но и она оказалась скорее внешним толчком, а не внутренней причиной. «Главное, конечно, причины внутренние,— говорит сам Клаузен.— Это — итог долгих дум, это — итог моего трехлетнего одиночества». Именно в результате своих «долгих дум» Клаузен принял решение отречься от прошлого, оставить на том берегу «весь этот хлам богатства», «опрокинуть шахматную доску со всеми этими черными фигурами» и «начать новую жизнь».

Нет, Инкен Петерс — не главная причина духовного возрождения Клаузена. И она вовсе не предмет его борьбы, как это получилось в созданной Вами картине. Она скорее предлог, повод для этой борьбы. И она, разумеется, союзник Клаузена, его помощница, она тот источник, в котором он черпает нужные ему силы для борьбы.

Но кто же противостоит Клаузену? С кем он хочет бороться? Кто его главный враг?

А. М. Горький как-то сказал о своем Егоре Булычове, что он, хотя и не может порвать со своим классом, но стал к нему боком. Мне кажется, что то же самое можно сказать и о Матиасе Клаузене. Право же, есть что-то общее в этом бунте Булычова и Клаузена, каждого против своей семьи, против общества, в котором они живут, против своего класса.

Буржуазное общество — вот против кого восстал Матиас Клаузен. Общество, свидетельствующее свое лицемерное уважение к Клаузену в форме юбилейных приветствий, напоминающих скорее могильные эпитафии; общество, избравшее своим вожаком негодяя Клямрота; общество, выступившее против Клаузена в лице его собственной семьи под руководством ненавистного ему зятя; общество, объявившее его, Клаузена, носителя высокой духовной культуры своего класса, умалишенным и учредившее над ним опеку,— вот его истинный враг, вот с кем он хочет бороться.

Все отрицательное в этом обществе, все, что Клаузен так глубоко ненавидит и презирает, воплотилось и сконцентрировалось для него в личности его зятя Клямрота. И название всему этому вместе взятому — фашизм. Неважно, что это слово ни разу не произносится в пьесе. Важно, что явление, им обозначаемое, без труда в ней узнается.

«Когда я думаю об этом человеке,— говорит Клаузен о своем зяте,— я не могу избавиться от мысли... я почти реально ощущаю направленное на меня дуло револьвера». Этот револьвер направлен на все культурное наследие человечества. Не за горами тот день, когда фашистские молодчики будут устраивать костры из книг, в которых запечатлены самые прекрасные, самые возвышенные создания мировых гениев.

«Мне страшно, когда он проходит мимо этой статуи, —говорит Клаузен.— Марк Аврелий? Что может сказать ему это имя?! Красота античного искусства... Мужество стоической мысли позднего Рима... Ему плевать на все это! И если только ему понадобится, он, не задумываясь, может хватить первой попавшейся дубиной по этому великолепному бронзовому темени и выбросить драгоценные осколки в мусорную яму».

Со своей стороны Клямрот заявляет: «Мой образ мыслей, мои поступки, мое положение покоятся на твердой программе, совершенно непоколебимой воле и соответствуют духу времени».

Клаузен и Клямрот! Многовековая культура человечества и фашизм! Фашизм против культуры— такова основная тема пьесы Гауптмана. И, мне думается, где бы она ни ставилась,— на сцене или в кино,— постановщик обязан выявить именно эту тему в качестве основной. Вы же от этого отказались. У Вас на первый план выдвинулась тема Клаузен — Инкен. Старческая любовь и старческое бес-

силие, борьба с семьей за право на личное счастье и физическая смерть — вот что стало основным в фильме, независимо от того, хотели Вы этого или нет. Получилась семейная драма, талантливо рассказанный частный случай.

Положения не спасает придуманная автором сценария, как мне кажется, малоубедительная сцена, в которой Клаузен на заседании правления своих предприятий намечает весьма туманный план реформ, в результате которых интересы фирмы каким-то образом будут отодвинуты на второй план, а первое место займут интересы общественные. Каким образом это произойдет, никак не расшифровывается, и всякому человеку, мало-мальски грамотному в политическом отношении, ясен нереальный, утопический характер этих проектов. Тема эта в ходе картины никак не развивается, и зритель о ней совершенно забывает, всецело переключая свое внимание, свой интерес на перипетии семейной драмы и любовных отношений старика Клаузена с юной Инкен.

Однако и эти отношения, по сравнению с тем, как они даны в пьесе Гауптмана, показаны в фильме, по-моему, неверно.

Инкен Петерс для Клаузена — живое воплощение его идеалов. Их любовь в пьесе Гауптмана полна высокой поэзии и овеяна духом подлинной романтики. «Если он не станет моим мужем, я пущу себе пулю в лоб»,— говорит Инкен в пьесе, и это не пустые слова, не бравада, это — выражение ее истинного чувства. «Если я доживу до девяноста лет,— говорит она,— я и тогда его не забуду... не растеряю этих драгоценных крупиц его души, которые он мне дал...». Этих слов в картине нет. К сожалению, нет в ней и таких отношений.

В картине Инкен —стенографистка, и только. У Гауптмана она еще и руководительница детского сада. И в этом есть существенный смысл: она — воспитательница будущих поколений. Она призвана нести в будущее идеалы, которые исповедует Клаузен. Для него в этой «светловолосой, статной девушке», чистой, простой, смелой и открытой, воплощено будущее его родины. Вернее — его мечта об этом будущем, а вместе с тем и мечта самого автора пьесы. Это подтверждают его ремарки об Инкен Петерс.

В кинокартине образ Инкен снижен, обытовлен, а иной раз, глядя на экран, хочется произнести и более резкое слово: опошлен.

Когда Инкен Петерс, после ночи, проведенной с Клаузеном в номере гостиницы, появляется на рассвете в вестибюле и в зрительном зале кинотеатра раздаются вдруг весьма игривые, оскорбительные для Инкен смешки, я не могу не испытывать чувства обиды и за образ Инкен и за автора пьесы, которая положена в основу фильма. Мне кажется, Вы не должны были допустить даже намека на что-либо такое, что способно вызвать по адресу отношений Инкен и Клаузена подобного рода смех.

Так же мне было очень неприятно увидеть Клаузена с полуобнаженной Инкен за столиком фешенебельного кабака и переживать вместе с доктором Штайницем беспокойство за его здоровье, когда он в толпе других посетителей ресторана бодро отплясывал со своей возлюбленной.

Как нечто совершенно непонятное и глубоко чуждое образу Инкен воспринял я также и поцелуй, подаренный ею младшему сыну Клаузена Эгмонту в его автомобиле. И, по совести говоря, непонятно, почему собственно Эгмонт остался недоволен этим поцелуем,— мне он показался в достаточной степени активным. Во всяком случае, я в этот момент опять испытал серьезное чувство обиды и за Клаузена и за тот образ Инкен, который до этого жил в моем сознании, как одно из самых светлых и чистых созданий высокой поэзии.

И еще раз я был неприятно удивлен, когда на экране протекала сцена, в которой Инкен Петерс, сидя на столе в вульгарно-соблазнительной позе, разжигала чувственность Клямрота, чтобы спровоцировать его на поступок, за который она могла бы дать ему пощечину. Нет, такая месть — совсем не в стиле прямодушной девушки из пьесы Гауптмана. У Гауптмана Инкен тоже дает пощечину Клямроту, но при каких обстоятельствах! Там эта пощечина завершает сцену, где дети Клаузена по наущению и под руководством Клямрота превращают своего отца в лишенного гражданских прав жалкого безумца. Там Клямрот получает пощечину не в интимной обстановке, а открыто, публично. Там она звучит не только как взрыв гнева, но и как определенный общественный поступок Инкен, как выражение ее глубокого чувства гражданского негодования.

Я мог бы привести еще несколько подобных примеров, но думаю, что уже и сейчас понятно основное направление моих возражений.

Их предметом являются обытовление, вульгаризация, принижение пьесы и ее образов.

Столь дорогое Гауптману романтическое начало звучит только иногда в сценах, происходящих на снежных вершинах швейцарских гор. Эти моменты превосходны. Но они не спасают положения, так как во всей картине режиссерские акценты расставлены таким образом, что поведение действующих лиц мотивируется преимущественно внешними, а не внутренними причинами. В ущерб социальному и психологическому в картине подчеркивается физиологическое начало в человеческой жизни. С каким множеством ненужных подробностей и с какой клинической точностью разработан, например, процесс постепенного умирания Клаузена! Разные врачебные манипуляции — выслушивания, шприцы, уколы — зачем все это?!

И, наконец, о финале: правомерно ли было заменить самоубийство Клаузена его естественной смертью? Я отвечаю на этот вопрос категорическим «нет».

Самоубийство Клаузена в пьесе Гауптмана — поступок, исполненный мужества и силы духа. Это поступок человека, осознавшего, что не в его силах спасти то драгоценное и прекрасное, за что он боролся. Для этого нужны новые люди. Они придут и победят. А он, Клаузен, устал от борьбы и жаждет заката. Его уход из жизни полон величия духа, мудрого спокойствия мыслителя.

Именно так понимает и играет эту сцену Михаил Астангов.

Совсем не то мы увидели на экране. Это была жалкая смерть беспомощного, разбитого параличом старика, которая, казалось, пришла к нему как возмездие за легкомысленное нарушение законов природы и общества, за непозволительное в столь почтенном возрасте поведение.

Из театра Вахтангова зрители уходят после спектакля в мажорном, приподнятом душевном состоянии, глубоко потрясенные, но не подавленные.

В кинотеатре же, наоборот, я видел после сеанса людей, явным образом находившихся в мрачном, угнетенном состоянии духа.

В этом письме я старался выяснить причины, определившие такое различие эмоциональных результатов. Не знаю, насколько мне это удалось, но я очень хотел бы, чтобы мое письмо положило начало нашему дружескому общению по вопросам искусства. Я твердо убежден, что взаимная искренняя и откровенная критика способна принести существенную пользу обеим сторонам.

Борис ЗАХАВА,
народный артист РСФСР

Москва

На Венецианском кинофестивале

Жюри XIX Международного кинофестиваля, состоявшегося в августе—сентябре в Венеции, присудило премии следующим фильмам:

Премию «Золотой лев»—картине режиссера Х. Иганаки «Рикша» (Япония).

Специальные премии жюри—фильмам «Влюбленные» режиссера Л. Маля (Франция) и «Вызов» режиссера Ф. Рози (Италия).

Премию за лучшую женскую роль—Софье Лорен (фильм «Черная орхидея», США).

Премию за лучшую мужскую роль—Алеку Гиннесу (фильм «Лошадиная пасть», Англия).

Премия Международной федерации кинопрессы присуждена фильму «Западня» режиссера И. Вайса (Чехословакия).

Зарубежная кинопечать единодушно выражает мнение, что в нынешнем году уровень программы Венецианского фестиваля был довольно низок. Многие рецензенты высказывают удивление по поводу того, что на фестиваль без всяких оснований не были допущены советские фильмы «Идиот», «Рассказ моей матери» («Коммунист») и итало-югославский фильм «Дорога длиною в год». Газета «Унита» отмечает, что эти фильмы были отвергнуты «вовсе не с тем, чтобы заполнить образовавшийся пробел еще лучшими произведениями. Нет, совсем иные соображения руководили комиссией: ей необходимо было не допустить на суд международного авторитетного жюри неугодные кое-кому кинофильмы». Итальянский критик Уго Казираги пишет, что «новый порядок отбора фильмов для Венецианского фестиваля еще раз показал всю свою непригодность: на конкурс были представлены очень посредственные фильмы, а более значительные не были допущены и не показаны даже в порядке информации. Официальное премирование расходится с общественным мнением...».

В. Шкловский

„ВОЙНА И МИР“ КИНГА ВИДОРА

Лев Толстой говорил, что он «бесчисленное количество раз начинал и бросал писать историю из 12-го года». Старая романная форма казалась ему несообразной с величественным, глубоким и разносторонним содержанием.

Толстой подчеркивал, что русские вообще не пишут романов в том смысле, в каком понимают этот род сочинения в Европе. Великие русские произведения — и тут Толстой вспоминал Тургенева, Гоголя и Аксакова — не укладываются в обычную романную форму. Писатель хочет передать действительность, но между ним и действительностью находятся исстари созданные предшествующими поколениями литературные формы. Они и помогают осуществлению замысла, но в то же время они предлагают готовые решения, которые надо преодолевать для того, чтобы точно и ярко передать новое содержание.

Толстому хотелось показать, что война 1812 года была выиграна русским народом, его особым чувством патриотизма. Психология героев у Толстого не такова, как у других писателей. Он умеет глубоко анализировать человеческую душу, но понимает, что самые основные решения человека приходят не только от его сознания, но и от жизненных обстоятельств, от всего бытия, которым определяется сознание. В старом яснополянском доме в кабинете Льва Толстого прямо на гравюре дрезденской божьей матери расположены полки с энциклопедическим словарем Брокгауза и Ефрона. В статье о Марксе Толстой тонкой линией подчеркнул слова: «Бытие определяет сознание». Конечно, самим Толстым это не было сказано с полной художественной убедительностью, но он понимал, что не психологизирование героев и не их отношения в узком кругу семьи определяют их решения.

Старый европейский роман, заключенный в рамки семейственности, был преодолен Львом Толстым. Его роман «Анна Каренина» показывает не только несчастную любовь Анны, но и всю Россию, в которой все перевернулось и никак не может уложиться. За героями Толстого нет литературных прототипов. Наташа Ростова — прекрасная, талантливая девушка, но в то же время она чувственная женщина. И Толстой не осуждает эту чувственность, понимает ее человечность и противопоставляет чувственность Наташи звериной чувственности Элен. Пьер Безухов не просто барин, философ и не разочарованный молодой человек,— это думающий, недовольный собой, могучий сын вельможи и крепостной крестьянки.

И так можно сказать про каждого героя. Действующих лиц романа Толстого очень трудно расписать по обычным театральным и кинематографическим амплуа. Снять картину, инсценировать роман Толстого — это подвиг, подвиг очень трудный.

Поэтому работа Ирвинга Шоу, написавшего в содружестве с итальянскими коллегами сценарий для американо-итальянского фильма «Война и мир»,— большая работа. Уже первоначальный выбор эпизодов из грандиозного романа — великий труд: ведь

«ВОЙНА И МИР»



надо отобрать самое важное, а роман состоит не только из самого важного, но еще из бесчисленных сцеплений, и эти сцепления, описания вещей и явлений в своем взаимодействии определяют содержание романа в его конкретности.

Начнем с удач режиссера Кинга Видора и сценариста Ирвинга Шоу.

Очень хороша сцена дуэли Долохова и Пьера Безухова. Она удачна по живописному решению, по точности ви́дения русской природы (или по точности догадки о ней). Холодное солнце, освещенный утренним солнцем нетоптаный снег, холод — и люди, которые приведены судьбой к барьеру. Сцена показывает, какой замечательный режиссер снимал картину.

Очень смело и очень интересно выбрана артистка на роль Наташи — Одри Хепбэрн. Прекрасна сцена бала — первого бала, на котором танцует Наташа.

Другие герои возбуждают споры и сомнения, но и этого нельзя сказать про Андрея Болконского, роль которого играет Мэл Феррер. Этот красивый актер, занимая должное место на экране, не осуществляет ни хорошо, ни плохо роли Андрея Болконского. Умного и бесполезного для войны, трагически не включенного в события героя актер Феррер не увидел.

Дальше начинаются условные решения.

Мари Болконская у Толстого — некрасивая и внутренне значительная женщина. Эта роль поручена очень привлекательной Анне Марии Ферреро. У Мари Болконской режиссер отнял основную трудность ее жизни, основной груз, который несла девушка, некрасивая, ходящая сильными мужскими шагами, стареющая и поэтичная.

Очень слаба Элен, которую играет Анна Экберг, Элен с ее плечами, отполированными бесчисленными взглядами, самодовольная дура, которая ничего не видит и не слышит, кроме своих интересов, трусливый хищник — превращена в обыкновенную женщину.

Некоторые ошибки понятны и извинительны. Джон Милз, талантливый актер, играет Платона Каратаева. Каратаев — русский человек, круглый, ладный, хорошо двигающийся. Актер играет явного для нас иностранца. Платон Каратаев не так двигается, не так складывает руки, у него на экране даже молитва не русская, а католическая.

Стремясь передать особенности России, режиссер подчеркивает и иногда выдумывает экзотику. В сцене вечеринки, на которой присутствуют Долохов и Пьер Безухов, играют балалаечники, да еще на таких балалайках, которые появились не раньше самого конца XIX века, а офицеры пляшут вприсядку. Балалайка и танцы вприсядку — это «условные знаки» России по мнению иностранцев, которые ее не знают. Сцена охоты интересна, но это английская охота, а не русская. И быт — дворянский быт «вообще», а не быт русского дворянства.

«ВОЙНА И МИР»





В кинокартине обильно показаны ямщики. Но они даже по своему костюму не похожи на русских ямщиков. Мы видим каких-то плохо вымытых дьяконов в прямых шубах, а не людей, которые тепло оделись, чтобы долго ехать по морозу, управляя сильными конями.

Лента дает широкие планы Бородинского боя, но сделано это несколько хроникально.

Для Толстого на Шевардинском редуте самое важное показать, как «после каждого попавшего ядра, после каждой потери, все более и более разгоралось общее оживление», как «из придвигающейся грозовой тучи, чаще и чаще, светлее и светлее вспыхивали на лицах всех этих людей (как бы в отпор совершающегося) молнии скрытого, разгорающегося огня». Кинематографически можно связать отблески вспышек орудий и то, что совершается вне редута с лицами его защитников. Кадр должен быть не только заполнен объектами съемки, но эти объекты должны быть сопоставлены, тогда кадр будет психологически более полным.

Посмотрим, как Толстой описывает картину Бородина в тридцатой главе. Ему важны туманы, которые тянутся через поле, и тогда не только сплошные массы солдат, но и белая церковь и крыши изб Бородина кажутся движущимися. Дальше начинается анализ звука и изображения, и это мог передать кинематограф:

«Эти дымы выстрелов, и странно сказать, звуки их производили главную красоту зрелища.

«Пуфф!» — вдруг виднелся круглый, плотный, играющий лиловым, серым и молочно-белым цветами дым, и «бумм!» — раздавался через секунду звук этого дыма.

«Пуф-пуф», поднимались два дыма, толкаясь и сливаясь, и «бум-бум» подтверждали звуки то, что видел глаз».

Толстой не только фиксирует дымы сражения, он говорит о том, как они сопровождались торжественными отголосками, как округлялись «дымки ружей». Картина, даваемая Толстым, кинематографически смонтирована: в ней выделены смысловые планы. В ней звук разделен и сопоставлен с тем, что воспринимает зрение.

Кинг Видор снимает Бородино общим планом; между тем можно было учиться строить сложное художественное полотно у Толстого, у Эйзенштейна, у русской литературы, у советской кинематографии.

Теперь перейдем к философии фильма и для этого возьмем образ Кутузова.

Оскар Гомолка — очень талантливый актер, но режиссер и сценарист рисуют какого-то условного русского старика, богомольного, несколько, я бы даже сказал, неряшливого, а не Кутузова. Кутузов был знаменитым фехтовальщиком. Кутузов прекрасно ездил на коне, но ему это запрещали, потому что ездил он слишком рискованно. Кутузов был человеком европейски образованным, превосходно знавшим тогдашнюю французскую литературу. А главное — это был генерал атаки.

В фильме поражает одна смешная подробность. Для английского зрителя и, очевидно, вообще для зрителя Западной Европы роль «одноглазого военного» уже занята — они таким помнят Нельсона, поэтому у Видора Кутузов имеет оба глаза. Между тем глаз Кутузова был прострелен дважды, и полководец чудом остался жив.

Если Суворов при штурме Измаила командиром первой атакующей колонны назначил Кутузова, то можно представить себе, каким военным темпераментом обладал этот генерал. Кутузов и как человек был темпераментен и вспыльчив, об этом можно прочесть у Толстого:

«И трясясь, задыхаясь, старый человек, придя в то состояние бешенства, в которое он в состоянии был приходить, когда валялся по земле от гнева, он напустился на Эйхена, угрожая руками, крича и ругаясь площадными словами».

Толстой хотел изобразить Кутузова в Бородине бездействующим, но в то же время он показал вспышку гнева, неожиданную у старого человека: он почти кричит на фон Вольцогена.

Кутузов-полководец порой решал сражения, сознательно отступая. Так он разбил турок, так он разбил Наполеона.

У Кутузова есть человеческое превосходство над Наполеоном. Его поведение — это не только проявление жизненной сущности, оно результат подчинения темперамента великому военному решению и долгу.

То, что я говорю, это не точка зрения, а просто беглое напоминание о биографии Кутузова.

Не сумев изобразить Кутузова, режиссер не смог показать и Наполеона. Толстой не любил Наполеона. Но у него есть записи, свидетельствующие о полном понимании значения Наполеона. В черновиках Толстого все главные герои в своей характеристике определены и по их отношению к Наполеону. Одни его обожают, другие ревнуют, третьи презирают. Наполеон был определенным выражением своего времени, а не анекдотом и не ошибкой истории. Толстой говорит, что Наполеон — откупщик, он понимает буржуазный характер великого военачальника. Но тот Наполеон, который ходит в этой картине в изображении Герберта Лома, этот Наполеон с подчеркнутым итальянским характером раскрыт слишком лобово. В искусстве тенденция должна быть заключена в образе, а не стоять перед образом.

Большим достоинством картины является то, что в ней показаны, и показаны хорошо, упорство русских в бою и величайшие трудности боя с русскими. Лента снята с уважением к русскому народу, и это заслуживает не комплиментов, а признания заслуги американского режиссера, увидевшего истину.

Что касается деталей фильма, то они часто неточны. Повествуя о войне 1812 года, Кинг Видор часто показывает снег, грязь, мороз не вовремя и не на месте. Наполеон выступил из Москвы седьмого октября по старому стилю и шел, по словам одних французских историков, двадцать одни сутки, а по словам других — восемнадцать суток при сухой погоде по хорошей дороге. Во всяком случае, дожди и стужа начались в самых последних числах октября. По пути от Смоленска до Орши мороз не превышал двух-четырех градусов. Днепр уже остановился, но переход по льду был невозможен; через Березину Наполеону пришлось строить мост, прочного льда тоже не было. Толстой отмечает, что Пьер Безухов идет из Москвы без шинели и не страдает от холода. Он пишет: «Холода большого не было и днем на ходу всегда бывало даже жарко». В ночь перед освобождением Пьера капает дождь.

Наполеона гнали и связывали не морозы, а параллельное преследование, которое проводил Кутузов, и неутомимость русской армии. Поэтому подчеркивание физических трудностей войны, которое вообще очень популярно на Западе, неправильно. Великую стужу и замерзание армии надо отодвинуть к тому времени, когда фактически армия уже развалилась.

Мы увидели ленту логически построенную, умело сыгранную, но правда Толстого, его подвиг писателя-реалиста заменены системой литературных условностей.

Лента смотрится с интересом, а иногда, как в сцене первого бала Наташи, захватывает зрителя. Она впечатляет грандиозностью постановки и ее серьезностью.

Но у нас картина оставляет чувство вины — за то, что мы сами не собрались показать своему народу с экрана «Войну и мир», чтобы помочь зрителю вчитаться в великое произведение. Обращаться к великим классикам нужно не для того, чтобы брать событийную часть их произведений, а для того, чтобы научиться их анализу жизни. Без такой задачи обращение к художественной литературе бессмысленно.

А. Кукаркин

ЧАРЛИ и ЧАПЛИН

В связи с выпуском на советские экраны нескольких ранних комедий Чарльза С. Чаплина («Малыш», «Пилигрим», «День платежа» и другие) помещаем отрывки из книги А. Кукаркина, посвященной творчеству талантливого киномастера. Рукопись подготовлена для издательства «Искусство».

В приводимых отрывках рассматриваются некоторые стороны чаплинского искусства на материале «Чаплинианы», то есть серии комедий, объединенных образом героя и центральной темой. В эту эпопею смеха и гнева, которую Чаплин создавал на протяжении более четверти века (1914—1940), не входят его знаменитая драма двадцатых годов «Парижанка» и фильмы последних лет «Месье Верду», «Огни рампы», «Король в Нью-Йорке».

Великий мастер киноискусства Чарльз Спенсер Чаплин более четырех десятилетий высоко и с честью несет знамя борьбы за светлые идеалы человечности и социальной справедливости, за право простого человека на счастье. Верность этим идеалам помогла ему поднять до огромных философских и художественных обобщений свое замечательное комедийное искусство, остающееся непревзойденным по мощи и яркости. Имя Чарли Чаплина многое говорит уму и сердцу каждого из нас — оно давно уже стало нарицательным.

Чаплин и его многолетний герой Чарли слились для миллионов людей в единый образ, выражающий конкретные понятия, мысли, идеи. Трудно сказать сейчас, кто первый назвал его современным Дон-Кихотом. Но при всей сомнительности этого сравнения по существу оно удачно для определения того места, какое занял Чарли Чаплин в нашем сознании.

Широко используя все возможности, предоставленные ему кино, художник сумел выкристаллизовать на экране неповторимый трагикомический образ героя и с его помощью раскрыть не только мир своей души, но и душу своего мира. Сделал он это в нескольких крупных полотнах и в большой серии короткометражных картин, каждая из которых по-своему примечательна.

Наиболее популярные чаплинские фильмы связаны друг с другом центральной темой, подобно отдельным частям оркестровой партитуры. Как Сервантес в литературе, так Чаплин в кино создал героя, приобретшего общечеловеческое значение.

Сорок лет прожил великий художник в Соединенных Штатах, и с самого начала своей кинодеятельности он был в конфликте с Голливудом, вернее, со всем тем, что тот собой олицетворяет. Истоки этого конфликта на первый взгляд не носили непримиримого характера и обусловливались всего лишь различным подходом к пониманию комического в искусстве. Однако, как только выявилась истинная идеологическая сущность конфликта, он сразу же вышел далеко за пределы киноискусства, и против артиста восстал весь лагерь американской реакции. После многих лет жестокой, но безуспешной войны против Чаплина, которая велась с помощью клеветы, обструкций, провокаций, скандальных судебных процессов, цензурных придирок, запрещений демонстрации фильмов, травли в печати, политических обвинений, запугиваний,— реакция в конце концов потребовала его изгнания, даже смертной казни. И кто знает,

может быть, только великая любовь народов всего земного шара спасла художника от тюремной решетки!

В жизненной эпопее Чаплина и в его киноэпопее, в которой нашли отражение некоторые стороны его собственной биографии, особая роль принадлежит первым многочастным фильмам —«Малышу» и «Пилигриму». Эти комедии, а также предшествовавшие им короткометражные картины «Иммигрант», «Собачья жизнь», «На плечо!» положили начало идеологическому конфликту киномастера с правящими кругами Америки, ибо в них впервые отчетливо проявилось стремление к широкому и глубокому отражению пороков капиталистического строя. В этих фильмах художник уже не проходит мимо окружающей его действительности, как это нередко бывало прежде, а обличает ее, стремится не просто смешить, а высмеивать.

Фильмы обычно устаревают быстро, но названные выше картины, хотя они и были созданы тридцать пять — сорок лет назад, могут и в наше время будить мысль, облагораживать чувства. Даже техническая отсталость не превращает их в холодные документы истории кино, представляющие интерес только для специалистов. В значительной части они сохраняют и по сей день свои художественные краски, общественное и эстетическое значение.

В лучших комедиях молодого Чаплина уже в полную меру проявились особенности его стиля, сохранившиеся и в поздних полнометражных картинах: сочетание условного с реальным, шаржа и гротеска с будничным бытом, клоунады и фарса с серьезным содержанием. В этих комедиях явственно сказалась эволюция, происшедшая за несколько лет в знаменитой чаплинской маске. Если во время работы артиста у популярного тогда режиссера комических лент Мак Сеннетта (1914) и в самые первые годы самостоятельной деятельности его маска чаще всего оставалась всего лишь удачно найденной комичной внешностью,—теперь Чаплин все более целеустремленно олицетворяет своим обликом бедняка, который изо всех сил стремится казаться джентльменом. Его жалкий костюм стал сознательно и чаще использоваться для создания карикатурного контраста с манерой поведения, которая копировала людей с достатком. Благодаря такому контрасту Чаплин приобретал возможность значительно четче выражать психологию человека, выброшенного за борт жизни буржуазным обществом.

Утрированные детали костюма Чарли — слишком узкий и короткий пиджак, чересчур широкие и длинные мешковатые штаны, готовые вот-вот упасть, непомерно большие для его фигурки рваные башмаки — были перенесены Чаплиным на экран прямо из мюзик-холла. Это наложило на чаплинскую маску отпечаток условности, стилизации, но постепенно эти детали начинают использоваться для приобретения черт обобщающих и символических.

Созданная Чаплиным маска, которой он оставался верным более четверти века, далеко не случайна и не явилась «наитием свыше». Если некоторые детали костюма были подсказаны артисту английским мюзик-холлом, то в целом облик героя обязан своим происхождением английскому народу. «Многие задают мне вопрос,— писал Чаплин в 1918 году,— как я нашел свой жанр. Единственное, что я могу ответить,— это то, что мой «тип» представляет собой синтез облика значительного числа англичан, которых мне приходилось видеть во время своей жизни в Лондоне... Я вспомнил обо всех маленьких англичанах с подстриженными усиками, в костюмах в обтяжку и с бамбуковыми тросточками в руках, которых я так часто встречал, и решил взять их за образец».

Чаплин, сам вышедший из гущи английского народа, оттуда же взял своего героя. Но, чтобы созданная им маска превратилась в образ, олицетворяющий «маленького человека» капиталистического мира, в нее потребовалось еще вдохнуть жизнь. Как метко заметил Луи Деллюк в книге «Фотогения», в кино «маска не может быть нарисована — она должна быть изваяна». И Чаплин, не отказываясь от излюбленных комедийных приемов, выработанных им еще в пантомимах английского мюзик-холла, и от внешнего, гротескного облика своего героя, постоянно ищет необходимые для этого резцы и материал, могущие выразить правду жизни и характера, передать тончайшие нюансы подлинных человеческих переживаний.

Чаплин был одним из первых крупных мастеров кино, поставивших свое искусство на служение правде жизни. Как большой и честный художник, он начинал откликаться на проблемы современности, все более активно вторгаясь в жизнь. Более того, ломая каноны буржуазного кино и границы официально дозволенного, Чаплин стал зачинателем в киноискусстве ряда важнейших тем,

пионером в критико-реалистическом освещении пороков капиталистического мира. Так, чаплинская короткометражка «На плечо!» была первым в истории кино подлинно антивоенным художественным фильмом. «Я очень горжусь этой картиной, — заметил как-то Чаплин. —Она возникла в самый разгар самого безумного военного психоза. Она обличает все безобразия и ужасы войны. Это — революционная картина, если учесть момент, когда она появилась».

Реалистичность и демократичность комедийного искусства Чаплина проявились также в таких упоминавшихся уже короткометражных комедиях, как «Иммигрант» и «Собачья жизнь», которые сразу выдвинули их создателя в ряды наиболее активных и мужественных деятелей прогрессивного киноискусства. От картины к картине все серьезнее и глубже показывал художник злоключения простого, маленького человека в страшных и враждебных ему джунглях капиталистического общества. Схема сюжетов оставалась при этом почти неизменной и крайне простой: одинокий и бездомный Чарли мечется в вечных поисках средств существования, на какой-то миг находит работу, иногда относительное благополучие, изредка даже обретает, кажется, любовь и сочувствие, но затем все теряет вновь. Этот никому не нужный, бесправный пария общества вынужден беспомощно и смешно барахтаться в волнах жизни, бороться только за одну доступную ему цель — сохранение своей жизни. И хотя герой носил комическую маску, а фильмы неизменно разрешались в острокомедийной форме — за спиной Чарли-шута все чаще вырастала трагическая фигура Чарли-человека, комедийная же форма оказывалась наполненной содержанием реалистической драмы.

Первоначальный замысел фильма возникал у Чаплина обычно от простых впечатлений и наблюдений. Так, по его признанию, вид пожарной части, взбудораженной сигналом тревоги, подал ему мысль о короткометражке «Пожарный». Движущийся эскалатор в большом магазине дал толчок к созданию фильма «Контролер универмага». Широко пользовался Чаплин будничными событиями, даже самыми мелкими жизненными происшествиями и для создания отдельных сцен, эпизодов.

Но жизнь не всегда преподносит даже самому наблюдательному художнику готовые, созревшие плоды. В своей работе Чаплин, естественно, и не рассчитывал только на них. Поистине неиссякаемое богатство творческого воображения и фантазии пришлось ему проявить, чтобы подарить миру те тысячи разнообразнейших комедийных находок, которыми буквально искрятся его произведения.

Однако и в своей фантазии он стремился не отрываться от действительности. «Я беру из жизни какой-нибудь серьезный сюжет и извлекаю из него все комические эффекты, какие мне удается найти», — объяснял он еще в молодости свой метод одному французскому журналисту. В этих словах заключена основа основ чаплинской технологии комедийных приемов и трюков.

Для создания комического эффекта Чаплин использовал, как правило, обычные явления реальной жизни, представленные лишь в неожиданном, выпадающем из «нормы», а потому смешном освещении. Для усиления комического эффекта им часто применяется гиперболизация.

Невольно нарушая привычные нормы поведения, чаплинский герой Чарли в то же время старается держаться «на высоте» и делает вид, будто все обстоит прекрасно в этом «лучшем» из миров. Как благовоспитанный джентльмен, он пытается сохранять и демонстрировать свое достоинство, невозмутимость даже в самых неподходящих обстоятельствах. Иногда и полученный пинок пониже спины не может заставить его забыть о вежливости. Ловко возвратив удар, он, прежде чем пуститься наутек, привычным жестом приподнимает на прощанье котелок.

В короткометражке «День платежа» Чаплин показывает безрадостную жизнь рабочего, пропивающего со своими товарищами заработанные тяжелым трудом деньги. Значительная часть комических ситуаций и трюков связана здесь с возвращением пьяного Чарли домой. Несмотря на все попытки сохранить свое достоинство, он и его собутыльники выдают себя на каждом шагу. Тут и тросточка, используемая под проливным дождем вместо зонтика, и фургон торговца сосисками, принятый Чарли за трамвай: с непринужденным видом он вскакивает в него и хватается за свисающую на веревке колбасу, как держатся за ремень в трамвае. Попав наконец домой, он ступает робко и осторожно, предварительно сняв ботинки. Но это не спасает его. Чарли скрывается от проснувшейся свирепой жены в ванной комнате. Положив в ванну, где лежит замоченное белье, подушку, он укладывается



Даже в раю, который снится Чарли, судьба его не отличается от земной... («Малыш»)

спать, а чтобы согреться, открывает кран с горячей водой.

Во всех невероятных, парадоксальных положениях Чаплин играет с неподражаемой серьезностью, тщательно соблюдая естественность человеческого поведения. В непринужденной естественности, с какой Чарли ведет себя в фургоне торговца сосисками или укладывается спать в ванну, и скрывается особая сила воздействия подобных комических сцен.

Шестичастная киноповесть «Малыш» (1921) благодаря развернутому сюжету предоставила Чаплину возможность обогатить свою актерскую игру и образ своего героя. Это привело, в частности, к тому, что в «Малыше» явственно проявилось стремление художника поднять комедию по психологической глубине портретов до уровня драмы. Воссоздаваемая же в фильме социальная среда является более реалистичной по сравнению с предыдущими фильмами.

Один из вводных титров фильма: «Ее единственным грехом было материнство»,— уже бьет по предрассудкам и несправедливости, царящим в буржуазном обществе. Молодая и очень бедная женщина скитается по улицам Лондона с новорожденным младенцем на руках. Тяжесть ее доли образно передается изображением фигуры Христа, несущего на Голгофу свой крест. Не меньшее символическое звучание имеют и последующие кадры, в которых показывается свадьба какой-то красивой юной девушки с богатым старцем. Выпавшая из рук новобрачной лилия — символ невинности — растаптывается башмаком самодовольного и торжествующего старика мужа.

Интересно решены кадры, в которых впервые появляется Чарли и которые следуют непосредственно после того, как несчастная мать, мечтая о лучшем будущем для своего незаконнорожденного ребенка, решает навсегда расстаться с ним, подкинуть его в чей-то роскошный автомобиль.

Мы видим Чарли, идущего вдоль какой-то невзрачной улицы. Как часто и прежде, он беззаботен, благодушен, весь в плену иллюзорных надежд. С верхних этажей прямо ему на голову сыплется мусор. Отряхиваясь и принимая полную достоинства осанку, Чарли смешно выражает свое возмущение. Вслед за первым всплеском смеха в зрительном зале следует второй: Чаплин, прибегнувший к столь излюбленному им приему контраста (в данном случае между назначением предмета и его использованием), вытаскивает из кармана «портсигар», каковым оказывается жестяная коробка из-под сардин, и с независимым видом джентльмена закуривает жалкий окурок, подобранный где-то на тротуаре.

Весь этот эпизод служит как бы экспозицией, которая с наибольшей экономией средств вводит в атмосферу жизни героя и знакомит с его характером. Одновременно Чаплин достигает здесь и другой цели: переводит драматическое начало фильма в комедийно-гротесковый план, искусно создав эмоциональный контраст на протяжении нескольких кадров. «Малыш» и все последующие картины Чаплина поражают точной соразмерностью дозировки тех или иных приемов, искусной сменой ритмов, настроений, эмоциональных красок. Постепенно для художника становится законом чередование комических сцен с лирическими, или драматическими, или даже трагическими.

Внимание Чарли привлекает детский плач. Возле мусорного ящика он видит подкидыша, которого оставили здесь воры, укравшие роскошный автомобиль. Чарли поднимает ребенка и безуспешно пытается пристроить в чужую детскую коляску. Не зная, что делать с найденышем, он решает снова положить его возле мусорного ящика, но появившийся полицейский не спускает с него подозрительных глаз. Нет ничего опаснее объяснений с представителями власти, и Чарли выбирает из двух

зол меньшее — забирает подкидыша с собой. В пеленках он находит записку: «Любите и заботьтесь о ребенке. Несчастная мать просит об этом».

Работая над фильмом, Чаплин говорил, что хочет сделать серьезную вещь, которая за комическими и шутливыми эпизодами скрывала бы иронию и сатиру и вызывала бы чувство сострадания. Этой цели он добился вполне, но благодаря тщательно взвешенной и продуманной дозировке избежал опасности превращения комедии в мелодраму. Дальнейшее развитие сюжета особенно показательно в этом отношении.

...Проходит несколько лет. Малыш помогает своему приемному отцу, ставшему стекольщиком, зарабатывать деньги. «Со знанием дела каждый был занят своей специальностью»— с иронией сообщает титр. Мальчуган бросает из-за угла камни в окна и улепетывает, а появляющийся вслед за ним Чарли-стекольщик находит для себя работу. Проходящий мимо полицейский видит проделки малыша и ловит его, но тому вместе с Чарли удается благополучно удрать.

Дома у них создан своеобразный уют. Они поочередно выполняют немудреные хозяйственные обязанности. И когда Чарли нежится в постели, а малыш жарит лепешки, то комичность этой сцены усиливается контрастной параллелью с предшествующей. Перед тем как отпустить мальчика гулять, его приемный отец проверяет чистоту его рук и головы, вытирает ему шею тряпкой такими движениями, какими чистильщик обуви наводит блеск бархоткой.

На экране возникают роскошные апартаменты знаменитой актрисы, контрастирующие с убогой мансардой Чарли. Некогда безвестная и нищая молодая женщина — мать малыша — добилась славы, богатства, всеобщего поклонения. Она едет на бал, где встречается со своим бывшим возлюбленным, ставшим крупным художником. В его сердце вновь вспыхивает любовь, но он тщетно пытается вымолить прощение. Как и в самом начале фильма, Чаплин прибегает в этой сцене к обнаженной символике: на экране неожиданно появляется крупное изображение книги, на которой большими буквами написано слово «Прошлое». Невидимая рука перелистывает книгу и открывает страницу с надписью «Раскаяние».

Характерно, что подобные приемы Чаплин— сценарист и режиссер использует лишь в драматических сценах фильма, причем в тех, в которых не участвует Чарли. Они, пожалуй, заимствованы у Гриффита, —можно вспомнить, например, его «колыбель человечества», которую раскачивала артистка Лилиан Гиш в «Нетерпимости» при переходах от одного исторического эпизода к другому. Их применение обусловлено еще неуверенным экспериментированием художника в новой для него области, законодательницей в которой оставалась в те времена гриффитовская школа драмы. К чести Чаплина, надо отметить, что в будущем он станет тщательно избегать всяческих подражаний и, в частности, раз и навсегда откажется от условной аллегории. Как в своих лучших короткометражных комедиях он сумел полностью преодолеть штампы Мак Сеннетта, так в первой же своей «чистой» драме «Парижанка» он избавится от всяких следов влияния Гриффита, станет на путь самостоятельных художественных поисков и решений, на путь новаторства. Что касается «Малыша», то подражательные приемы, несмотря на свою немногочисленность, все же вносили в него элемент досадной разностильности. Чужеродность этих приемов произведению подчеркивается дальнейшим, типично чаплинским развитием действия.

Характерна в этом отношении сцена драки малыша с каким-то завистливым мальчишкой,

Хозяйственные обязанности между Чарли и его воспитанником распределены строго и справедливо... («Малыш»)





В перерывах между съемками Чаплин учит пятилетнего артиста Джекки Кугана

который отнял у него игрушку. Хотя малыш чуть ли не вдвое ниже зачинщика, он все же одерживает победу. В толпе, окружившей дерущихся, находится и Чарли, который бурно переживает перипетии боя. Неожиданно к нему подходит рослый детина, старший брат побитого мальчишки, и говорит, что мальчуганы должны сразиться еще раз: если малыш снова победит, тогда он отколотит за это Чарли. Малыш вновь берет верх в драке, и разъяренный детина кидается на Чарли. Тот ловко увертывается, и страшный кулак силача обрушивается на каменную стену. Стена разваливается. (Этот эпизод, как и последующий, напоминает о не менее гиперболизированной демонстрации силы такого же Голиафа в двухчастной комедии «Спокойная улица».) Силач продолжает преследовать Чарли, но снова промахивается и попадает в фонарный столб, который гнется, как картонный. Свидетели драки пытаются помирить противников, но теперь уже Чарли рвется в бой и ударом кирпича по голове побеждает врага. Как и многие другие сцены фильма, драка мальчиков и драка взрослых построены на комическом параллелизме действия.

Не менее показательна последующая сцена борьбы Чарли с агентом общества покровительства беспризорным детям, который хочет забрать малыша в приют. Чарли, не желающий примириться с такой вопиющей несправедливостью, мчится наперерез автомобилю прямо по крышам, прыгает в него сверху и вышвыривает агента. Автомобиль останавливается у здания приюта. Шофер оборачивается назад и видит вместо агента Чарли, радостно обнимающего и целующего малыша. Их взгляды встречаются. Зрители ждут, что герой, как всегда, поспешит сейчас убежать вместе с мальчиком. Но из затемнения показывается улепетывающий со всех ног шофер, а Чарли улюлюкает ему вслед. Этот эпизод раскрывает новые черты, приобретенные Чарли. В то же время он вызывает смех благодаря созданному эффекту неожиданности.

Следует отметить, что в своем творчестве Чаплин использует эффект неожиданности столь же часто, как и прием контраста. (В картине «Реквизитор» богатырь демонстрирует на сцене мюзик-холла свою силу, поднимая пудовые гири; появляется маленький Чарли, без всякого труда сгребает гири, оказавшиеся бутафорскими, и уносит их под мышкой. В фильме «Его место для свиданий» Чарли приготовляет детскую кроватку, но укладывается в нее сам, а ребенка опускает на пол. В «Состоявшемся знакомстве» он смачивает водой усики, но вытирает полотенцем спину. В «Праздном классе» Чарли стоит спиной к зрителям и его плечи конвульсивно трясутся, как от рыданий, но вот герой оборачивается, и оказывается, что он всего лишь взбалтывает коктейль.) Эксцентрическими поступками, нарушающими привычную или ожидаемую последовательность событий, а потому вызывающими смех, полны все чаплинские картины. Эффект неожиданности иногда усиливается приемом затяжки действия, когда развязка эпизода, вот-вот готовая наступить, вновь и вновь отодвигается, накаляя все более обстановку, а в конце концов все разрешается не так, как ожидалось зрителями. Например, в фильме «За кулисами экрана» рослый реквизитор Голиаф забавляется тем, что сталкивает своего маленького помощника в люк, но в последний момент удерживает его. Это повторяется несколько раз, но вот благодаря ловкому движению Чарли в люк летит сам обидчик.

Но вернемся к «Малышу». В конце концов маленький герой попадает к своей матери. Чарли, у которого малыш был выкраден хозяином ночлежного дома, тщетно ищет его по всему городу. Убитый горем и измученный,

он возвращается домой, где засыпает прямо на пороге. Ему снится рай. Те же городские трущобы, те же полицейские, тот же страшный силач... Только поверх обычного платья на всех надеты белые хитоны с крыльями сзади — они ведь полагаются ангелам. В раю, как и в жизни, полицейский преследует несчастного Чарли. Но тот уже не проскальзывает между его ног, а взлетает вверх, и полицейский сам оказывается под ногами у Чарли. В этой сатирической сцене Чаплин приемом повторности и параллелизма действия достигает уже не только комического, но и драматического эффекта. Как чудовищна действительность, лишающая героя способности даже мечтать! Все помыслы его ограничены желанием восторжествовать над своим извечным врагом, заставить его хоть раз поменяться местами с маленьким человеком...

Сновидения Чарли прерывает тот же полицейский. Он ведет его в дом артистки, где Чарли встречается с малышом и «наконец находит свое счастье», как гласит заключительный титр.

Финал картины откровенно мелодраматичен. Тем не менее нельзя недооценивать ее огромного значения. Оно состоит хотя бы уже в том, что в этой своей первой большой повести о пасынках буржуазного общества Чаплин утверждает необходимость их борьбы за свое счастье. Его герой здесь мужественно сражается с многочисленными врагами за своего малыша, за справедливость в человеческих отношениях. Чарли еще не приобрел социальной активности, но от борьбы за счастье он не уклоняется. И Чаплин правдиво показывает жестокие последствия столкновений героя с действительностью, что и придает часто его комедиям драматический характер.

Пожалуй, ни один другой чаплинский фильм нельзя назвать более автобиографичным, чем «Малыш». В короткометражках также встречалось много персонажей и событий, соотносимых с биографией художника, с его детскими и юношескими годами. Например, трущобы и их обитатели из «Спокойной улицы» или «Собачьей жизни» почти с фотографической точностью воспроизводили обстановку лондонского Ист-энда, где родился Чаплин. Однако в «Малыше» неизмеримо больше непосредственно пережитого и выстраданного. Самый образ ребенка в старой фуфайке, мешковатых штанишках на подтяжках и огромной кепке со сломанным козырьком воссоздает нам общий облик лондонского мальчишки Чарли, питавшегося отбросами и спавшего на скамейке в парке. В фильме роль малыша исполнял пятилетний Джекки Куган, ставший после этого одной из популярнейших мировых кинознаменитостей. Куган во всем подражает взрослому Чарли, копирует его жесты, манеры, повторяет его трюки, что в еще большей мере создает впечатление слитности, внутреннего единства двух образов — он как бы сам Чарли в миниатюре.

Доминирующее лирико-драматическое начало делает «Малыша» важной вехой в развитии чаплинского искусства. Тем более что оно сочеталось с глубоким оптимизмом. Этот оптимизм создается прежде всего жизнелюбием, дееспособностью и энергией главного героя.

Счастливая мелодраматическая развязка была призвана усилить общее оптимистическое звучание фильма. Но объективно она оказалась ложной, противоречащей идейному подтексту начальных кадров и всех драматических сцен, в которых выявляются жестокие последствия столкновений Чарли с жизнью буржуазного общества.

Счастливые концовки таких предшествовавших фильмов, как «Ростовщик», «Спокойная улица», «Собачья жизнь», «На плечо!», преследовали лишь откровенно комический эффект или были тонкой пародией и сатирой. Финал «Иммигранта», где бездомный Чарли в мрачный и дождливый день вступает в брак с нищей девушкой, вряд ли может быть назван счастливым — в нем было больше грусти. Из других двух- и трехчастных фильмов Чаплина счастливую развязку имел «Скиталец» (1916), который по своей тематике, драматизму и поэтичности во многом перекликается с «Малышом», а в некоторых деталях — и с более поздней картиной «Огни большого города».

В «Скитальце» Чаплин создал трогательный образ бродяжки-скрипача, который спасает от злого цыгана беззащитную девушку, выкраденную еще ребенком из родной семьи. Он берет на себя заботу о ней, но девушка влюбляется в красивого художника. Страдания влюбленного Чарли, его ревность и горечь разочарования придают многим кадрам комедии драматическую окраску. По портрету девушки, написанному художником, одна богатая дама узнает в ней свою давно пропавшую дочь. Дама приезжает за ней и увозит ее с собой в автомобиле. Чарли, оставшийся вновь одиноким, с тоской смотрит им вслед. Неожиданно

автомобиль возвращается, и девушка усаживает в него обезумевшего от радости Чарли.

В «Скитальце», а вслед за ним в «Малыше» доминировал драматизм; за время, прошедшее между их появлением, Чаплин выпустил большое количество произведений, которые критиковали и высмеивали устои, нравы и мораль буржуазного общества. И все же, несмотря на все это, оба фильма с их благополучными финалами свидетельствовали о том, что в те годы Чаплин еще не расстался до конца и бесповоротно с некоторыми иллюзиями. Это как нельзя лучше объясняет непоследовательность в эволюции образа Чарли, в развитии чаплинского творчества в целом.

Широко открыть глаза на окружающий мир заставят киномастера знаменательные события тридцатых годов. Не случайно именно тогда будут созданы шедевры его творчества «Огни большого города», «Новые времена», «Великий диктатор»— художественное мастерство, достигшее к тому времени своего расцвета, будет сочетаться с проницательной мыслью социолога, политика, философа.

Однако часть своих иллюзий Чаплин порастерял еще раньше. Он снимал «Малыша» до своей поездки в послевоенную Европу: в августе 1921 года артист неожиданно для всех отправился в путешествие. По возвращении он описал его в небольшой книжке «Моя поездка за границу». В разоренных войной странах Чаплин увидел много горя и несчастья. Люди и, казалось, сами улицы европейских столиц кричали о варварском бессердечии этого жестокого мира, о полном его политическом и социальном неустройстве. И записи, завершающие путевой дневник художника, мало напоминали по своему настроению благодушный финал «Малыша».

По возвращении в Соединенные Штаты Чаплин не сразу поехал в Голливуд, а задержался ненадолго в Нью-Йорке и добился разрешения посетить знаменитую тюрьму штата Нью-Йорк Синг-Синг. Во всех уголках земного шара идет об этой тюрьме дурная слава. И Чаплин, очевидно, решил лично познакомиться с ней. Уж если изучать изнанку буржуазного мира, то делать это до конца! Действительность превзошла все его самые мрачные ожидания.

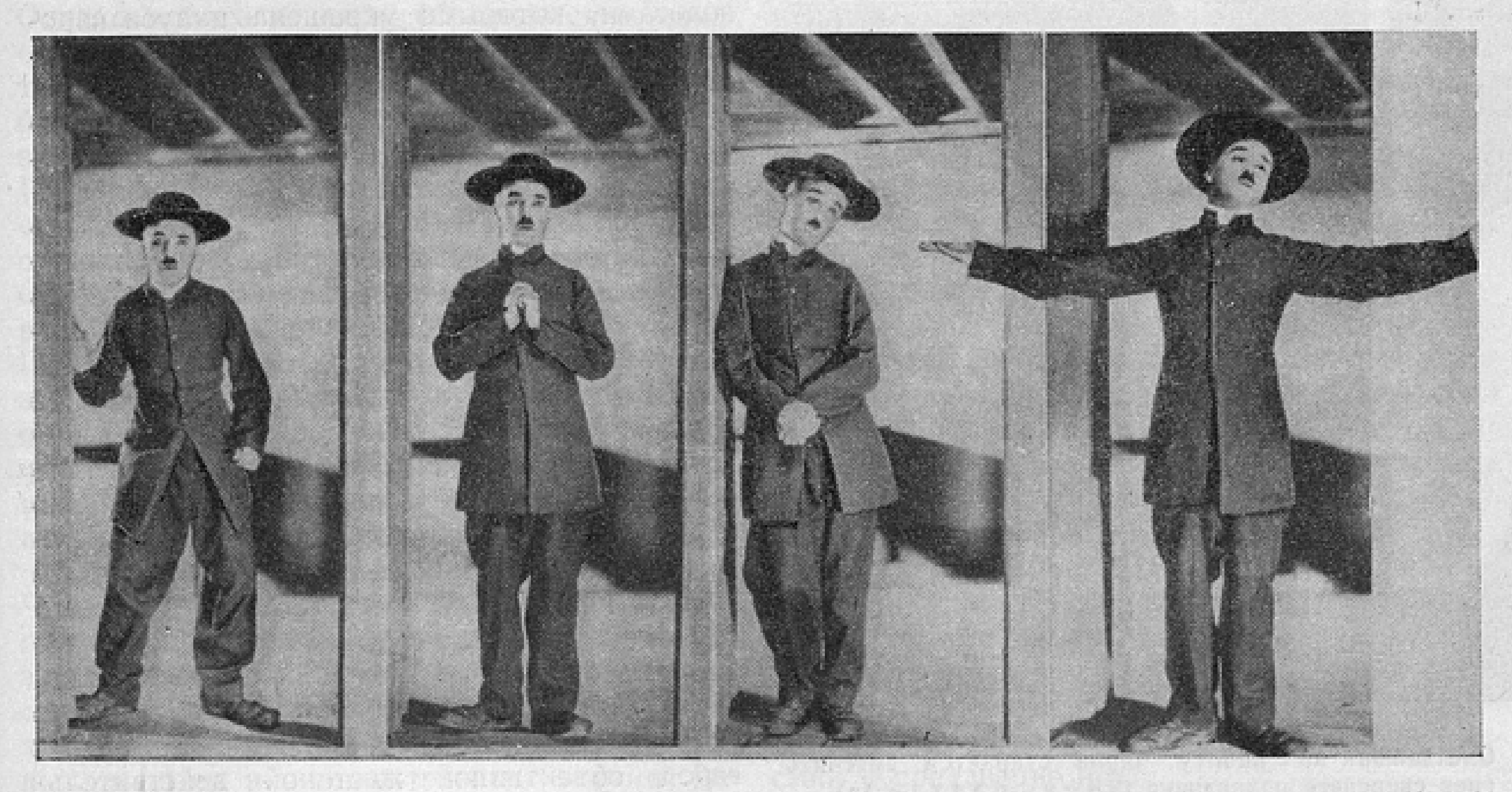
В одном из первых же фильмов, созданных после возвращения в Голливуд,—«Пилигриме» (1923)— его герой Чарли предстал в роли беглого каторжника из Синг-Синга. Эта картина служит гневным обвинением мещанской и ханжеской Америки и превосходит все прежде созданное Чаплиным по своему художественному мастерству и реалистическому звучанию.

Сатирическая заостренность «Пилигрима» находилась в резком противоречии с господствовавшими направлениями в голливудском кино. После окончания войны в 1918 году там особенно разрослась «развлекательная» тематика, сочетавшаяся с религиозным ханжеством, и усилилось преклонение перед могуществом денег, в которых зрители приучались видеть единственный смысл человеческой жизни. Голливуд с особой силой занялся пропагандой «американизма», прославлением «сильной личности» — «selfmade man» («человека, сделавшего самого себя»).

Чарльз Чаплин, заглянувший в сокрытые от дневного света закоулки и подворотни буржуазного мира, создал в «Пилигриме», сам, может быть, не думая об этом, совсем иную разновидность «стопроцентного американца». Несомненное преимущество его героя состояло уже в том, что он не сошел со страниц романов, не вышел из романтических современных легенд. Образ Чарли из «Пилигрима» впитал в себя некоторые существенные и типические черты простого американца. Его эксцентричный наряд и смешные поступки не принижают эти черты, а служат психологическим контрастом, подчеркивают их. Что касается социальной родословной героя, то не его вина — как и не самого художника,— что она привела этого простого американца в Синг-Синг.

Но герой Чаплина не собирается мириться со своей судьбой и по-своему восстанавливает попранную справедливость.

Фильм начинается с того, что герой бежит из тюрьмы. Спасаясь от преследований, Чарли облачается в одежду пастора и уезжает в далекий провинциальный городок. Там как раз ждут приезда проповедника и беглого каторжника принимают за него, устраивают пышную встречу. Случай улыбнулся Чарли, но это бывает так редко, что он долго не может поверить в удачу. Мнимого пастора провожают в церковь, где он должен произнести проповедь. Досадное осложнение! Но Чарли быстро находит тему. Эта тема особенно близка ему, неудачнику и отщепенцу: борьба слабого с сильным, борьба Давида с Голиафом, неравная борьба маленького, простого человека с могущественным обществом. Чарли не только говорит об этой борьбе, но и с драматической экспрессией изображает ее в пластических образах, пользуясь всем красноречием своей



Беглый каторжник Чарли успешно входит в роль пастора («Пилигрим»)

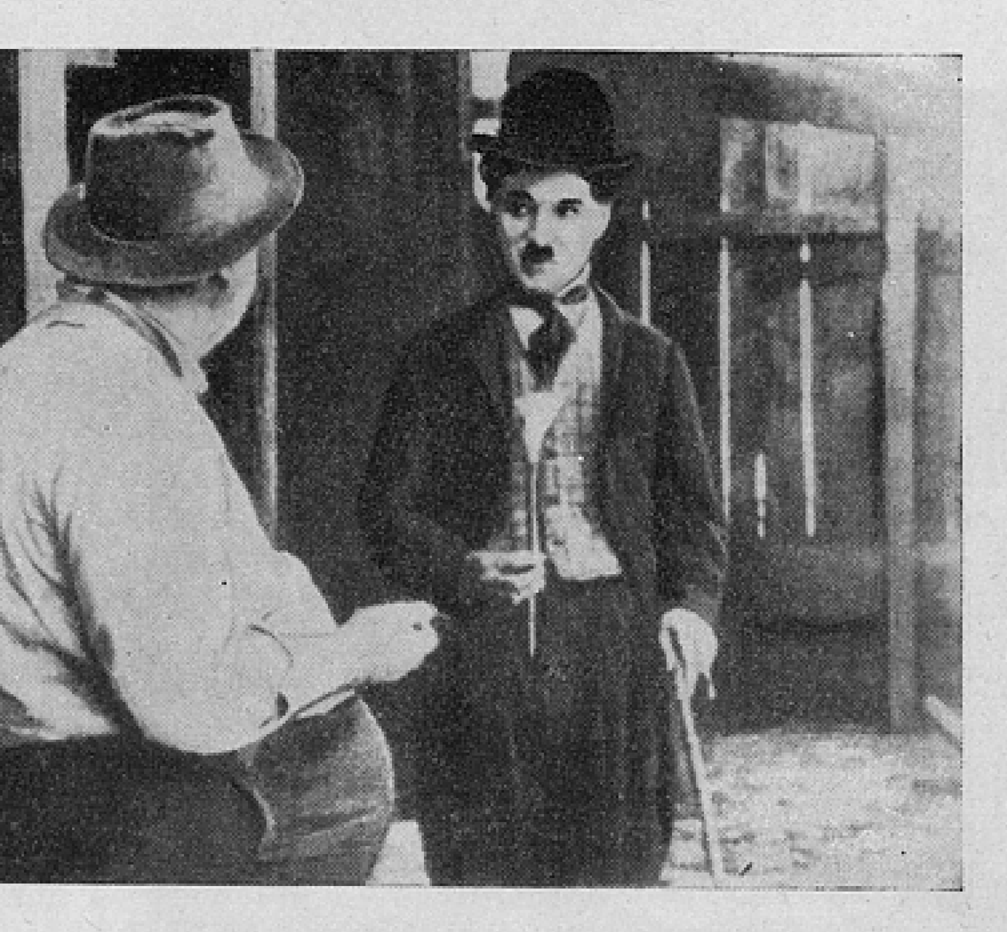
мимики и всей выразительностью жестов. Почтенные члены религиозной общины, принадлежащие к одной из наиболее пуританских сект — пилигримам, — поражены странной проповедью «пастора»; только какой-то мальчишка оценивает ее по достоинству и награждает Чарли аплодисментами.

В финале «Пилигрима» Чаплин достиг наиболее яркого раскрытия трагической сущности комедийного образа своего героя. Чарли убегает по пограничной линии, одной ногой по одну сторону границы, другой — по другую сторону. Нигде нет ему пристанища и счастья. Этот финал несравненно больше, чем концовка «Малыша», соответствовал мировосприятию художника времен 20-х годов. (Лишь в «Новых временах» он впервые откроет в своем герое задатки бунтаря, драгоценные черты человека-борца, ищущего новые пути жизни и не ведающего драмы безысходности.)

Картина клеймила общество, приведшее маленького человека к безысходности. Это общество сначала заключило его в тюрьму за проступок, совершенный, может быть, в отчаянии нужды, в муках голода, за ту же украденную сосиску в «Собачьей жизни». Сбежав из тюрьмы, Чарли превратился в затравленного зайца. Автор с глубоким проникновением раскрывает взбудораженное и травмированное состояние его психики. На протяжении всего фильма Чарли ни на секунду не забывает, что он каторжник, по следу которого гонятся неутомимые стражи закона. Решетка железнодорожной кассы вызывает у него воспоминания о решетке тюремной камеры; купив билет на поезд, он по привычке залезает под вагон; здороваясь с шерифом, он протягивает ему обе руки, как для наручников; перед своей проповедью в церкви он сначала поднимает вверх руку, как это делают на суде, давая клятву; во время проповеди он пересчитывает сидящих на возвышении членов религиозной общины, поющих в хоре,— их оказывается ровно двенадцать, и они представляются Чарли присяжными и т. д.

Но Чаплин не останавливается на этом в своей критике буржуазного общества, которое, калеча жизнь людей, молитвенно складывает руки и с ханжеским лицемерием не перестает твердить о всевышнем. Художник создает галерею запоминающихся портретов, которые, несмотря на свою эпизодичность, кажутся перенесенными на экран прямо из заплесневелого мирка американской провинции.

В фильме имеется немало пародийных кадров (например, высмеиваются гангстерские «боевики» в сцене единоборства Чарли с бан-



Опоздавший на работу Чарли старается смягчить гнев свирепого подрядчика («День платежа»)

дитами в баре), а также разбросаны детали, скрытый сатирический смысл которых может быть полностью оценен лишь зрителями, знакомыми с бытом и нравами Соединенных Штатов Америки. Неизменно вызывает смех тщетная попытка чаплинского героя воткнуть маленький флажок с изображением «звезд и полос» в только что испеченный кекс. Эта попытка оказывается тщетной, ибо под густым слоем крема находится мужской котелок, которым прикрыл кекс зашедший на кухню шаловливый мальчуган. Чарли ничего не знает про котелок, но зрители знают и потому смеются, когда видят неудачу с флажком. Однако содержание трюка этим не ограничивается, — его подтекст имеет неизмеримо большее значение, чем внешний безобидно шутливый орнамент. Рядовой американец чуть ли не с пеленок воспитывается в шовинистическом духе и особом преклонении перед государственным флагом США. Благодушный смех над желанием Чарли украсить даже домашнее кулинарное изделие флажком оказывается поэтому окрашенным язвительной насмешкой. (В комедиях Чаплина подобный же мотив встречался и прежде: в «Дне развлечений» показано, как белых американцев тошнит и как негры изнемогают от страданий на фоне длинных полотнищ со звездами и полосами, которыми украшена палуба пароходика, совершающего увеселительную морскую прогулку.)

Американское кино не знало прежде ничего похожего по дерзости социальных и политических нападок, по совершенству формы и комедийной игры. Реакционные круги буквально взвыли от негодования, но, чем сильнее неистовствовала печать, тем большим было признание заслуг художника со стороны широкого зрителя.

Драматическая, а подчас даже трагическая подоплека комически разработанного и оформленного сюжета характеризует не только «Пилигрима», или «Малыша», или раннего «Скитальца». Все прошедшие годы своей работы в кино Чаплин не переставал «дышать горным воздухом трагедии». И нередко в его короткометражные комедии оказывалось вложенным отнюдь не комедийное содержание. Одно уже контрастное противопоставление субъективного мировосприятия и поведения героя объективной жестокой действительности нередко переводило фильмы из плана комического в план трагический. Недаром сам Чаплин так часто говорил и писал о родстве слез и смеха, о том, что «трагедия и комедия в действительности нераздельны». Глубоко трагический подтекст многих короткометражек («Банк», «Собачья жизнь» и др.) неизбежно придавал им соответствующую интонацию, окраску. Такого рода фильмы лишь относительно можно назвать комическими — скорее, это маленькие трагикомедии. Смех и клоунада в отдельных эпизодах, комические развязки последних не заглушали звучания основного драматического лейтмотива, не снижали значения завершающего финала. В этом отношении особое место занимала картина «Бродяга» (1915), которая положила начало определенному типу фильмов, оказавшемуся в творчестве Чаплина наиболее устойчивым.

Бродяга-безработный Чарли спасает в лесу от грабителей молодую девушку. В благодарность за это ее отец берет Чарли работником на свою ферму. Кадры, показывающие «деятельность» Чарли на поприще сельского хозяйства, полны комических трюков, смешных находок. Но затем на ферму совершают нападение те же самые грабители. Герой вступает с ними в самоотверженную борьбу и обращает их в бегство, получив пулю в ногу. Весь дом ухаживает за раненым, и простодушный Чарли начинает уже мечтать о том, что ему наконец удастся обрести счастье и семейный очаг.

Однако все его надежды обращаются в прах: оказывается, девушка любит другого. С тщательно скрываемой горечью и душевной болью он говорит ей: «Я принял твою заботу за любовь, но теперь я видел его... Прощай». Гордость и достоинство не позволяют ему остаться на ферме, и он покидает ее. Вновь одинокий, он удаляется по бесконечной дороге. Однако Чарли не позволяет грусти и разочарованию надолго овладеть своим сердцем. Прежде чем скрыться за далекой линией горизонта, освещенной лучами заходящего солнца, он передергивает плечами, как бы сбрасывая с себя гнетущую тоску, и уже решительно и бодро уходит в манящую даль в поисках новых приключений, новой борьбы...

Концовка, некогда случайно найденная Чаплиным в картине «Между ливнями»— одном из самых первых его фильмов,— используется здесь как сознательный и символический прием. Именно так стал заканчивать художник многие из своих короткометражных, а затем и полнометражных картин. За «Бродягой» последовали «Праздный класс» и «Пилигрим», потом «Цирк» и «Новые времена». Все они завершаются уходом героя в неизведанную даль — уходом, ставшим для Чаплина традиционным. И каждая такая концовка представляла собой не только своеобразный переход к будущему фильму, обещание автора продолжить рассказ о скитаниях Чарли — она в значительной степени помогала художнику раскрывать сущность образа героя. Неугасимая любовь маленького человека к жизни, его вера в будущее служили залогом тому, что в конце концов он все же найдет свою дорогу. Дорогу, ведущую не в сторону заходящего, а в сторону восходящего солнца.

Уже ранние фильмы Чаплина показывают, что для него практически не существует границ возможностей смешного. Но какие бы проблемы Чаплин ни затрагивал в своих комедиях— будь то политические, социальные, экономические или философские,— он говорил об этом всегда языком циркового эксцентрика, языком клоуна. И сила художественного выражения авторской мысли отнюдь не снижалась от того, что она оказывалась облаченной в эксцентрические одежды.

Эксцентрика была той неизменной и *необходимой* формой, в которой только и могла воплотиться неповторимо своеобразная эпопея «Чаплинианы» со всеми ее условными и гиперболизированными образами, причудливыми сочетаниями фарса и трагедии, буффонады и лирики.

Чаплин — человек, выступающий по крайней мере в трех творческих сферах. В первых картинах, выпущенных им у Сеннетта в фирме «Кистоун», а также в некоторых более поздних самостоятельных короткометражках он и как актер, и как кинодраматург, и как режиссер стремился, используя его собственные слова, «извлекать из серьезного смешное». Это было только зарождение, первый этап чаплинского комедийного искусства. Место подлинной эксцентрики, несущей в себе идейное содержание, занимал простой эксцентризм. Приемы игры являлись самоцелью, а все остальное призвано было мотивировать их демонстрацию. И, хотя нельзя было не смеяться, видя, как Чаплин карикатурно бегал, уморительно падал и выкидывал неожиданные трюки с вещами, однако после такого смеха в душе зрителя ничего не оставалось. Это было еще не настоящее комедийное искусство, а преддверие его.

Чаплин времен «Малыша» и «Пилигрима» уже понял принципиальную разницу между бездумным эксцентризмом и подлинным искусством эксцентрики. Как сценарист он смелее вкладывает серьезное содержание в самую эксцентрическую форму. Это неизбежно повлекло за собой изменения и в актерском исполнении (что не в малой степени способствовало перерастанию его клоунской маски в человеческий образ). Если прежде его комизм ограничивался внешним жестом, то теперь жест играет подчиненную роль, приобретая все более тесную связь с каким-нибудь психологическим замыслом. Он становится тем жестом, который Алексей Толстой называл ключом к пониманию человека, к переселению в него.

По мере того как Чаплин-драматург ставил своей задачей извлекать из серьезного смешное, Чаплин — актер и режиссер стремился придавать определенную направленность всем своим приемам и трюкам. На то, какова эта направленность, он указывал сам в статье «Над чем смеется публика», когда писал о социальных основах своего комедийного мастерства:

«Зрители — и эту истину надо усвоить прежде всего — особенно бывают довольны, когда с богатыми приключаются всякие неприятности. Это является следствием того, что девять десятых людей бедны... Если бы я, скажем, уронил мороженое на шею бедной женщине, какой-нибудь скромной домашней

хозяйки, то это вместо смеха вызвало бы чувство симпатии к ней... А когда мороженое падает на шею богатой дамы, публика считает, что так, мол, ей и надо».

Технология чаплинских приемов оставалась, как правило, той же самой, но направленность их становилась уже другой. Приемы игры и режиссуры начали служить не одной лишь непосредственной цели вызвать комический эффект, но одновременно и задаче выявления скрытого смысла этого эффекта.

Все бо́льшую смысловую «нагрузку» приобретала, например, вещь — непременный и активный участник немого кино вообще и чаплинских комедий в частности. При этом, несмотря на внимание к деталям, мелкое и частное у Чаплина не заслоняет главного. В конечном счете любой его прием, будь то игра на контрастах или игра с вещами, служит одним из средств создания образа героя и образа окружающей его действительности. Оба этих основных образа чаплинских произведений неизменно противопоставляются, находятся в контрасте друг с другом. В картине «День платежа» применение одного несложного приема, создающего эффект неожиданности, помогает одновременно проникновению в характер героя и противопоставлению последнего действительности. И разрешено все это с помощью одного лишь штриха: Чарли опаздывает на работу, подрядчик с суровым видом поджидает его; зритель уверен, что провинившийся Чарли будет сейчас всячески перед ним извиняться и оправдываться, но тот неожиданно и с самым доброжелательным видом преподносит своему начальнику цветок. Подобная непосредственность и наивность характера резко контрастировали с создавшейся обстановкой. С поразительной простотой и экономией средств Чаплин сумел противопоставить здесь поведение героя окружающей действительности.

Этот маленький пример еще раз свидетельствует о мудрости чаплинского искусства, о его простоте и жизненности, о необыкновенной наблюдательности художника. «Чтобы смешить людей,— писал он в той же статье «Над чем смеется публика»,— не нужно знать никаких особых тайн. Весь мой секрет заключается в том, что я изучал и изучаю человека, так как без этого я ничего не смог бы достигнуть».

Сравнивая картины разных лет, даже самые поздние, нельзя не прийти к выводу, что природа смешного, технология комических приемов у Чаплина и в дальнейшем почти не менялись. Однако значительная часть излюбленных движений, трюков, положений или сцен может быть только относительно названа повторами, ибо их введение будет оправдываться каждый раз новой смысловой окраской. С годами Чаплин необычайно разовьет свое искусство извлекать из серьезного смешное. И именно повторы наиболее разительно показывают эволюцию его мастерства. Ибо эта эволюция, начавшаяся в зрелых короткометражках, в «Малыше» и «Пилигриме», приведет постепенно к исключительно ц е л е у с т р е м л е н н о й мотивировке почти всех комических трюков. Будучи одним из специфических средств комедийной выразительности, комические трюки вырастут у Чаплина в стройную, однородную по характеру идейной направленности подтекста и о р г а н и ч н у ю для данного фильма систему. В «Новых временах», например, они приобретут преимущественно социальное звучание. В «Огнях большого города» следует подчеркнуть скорее психологическую окраску трюков.

Чаплин-актер обладает высшим даром заставить зрителя забыть обо всех условностях кинематографа, заставить его с о п е р е ж и в а т ь с героем его злоключения. Исполнительское мастерство артиста основывается в соответствии с общим характером создаваемого им образа на сочетании обнаженного циркового приема и замечательной «внутренней техники», драматически и психологически насыщенной. Еще много лет назад критики поражались необыкновенной выразительности чаплинских глаз. Например, в ранней короткометражке «Кармен» взгляд умирающего Хозьери был по-настоящему трагичен. В дальнейшем красноречие глаз, умело и продуманно акцентированное крупным планом, будет заменять порой длинные монологи, делать ненужными целые пояснительные сцены — зритель и без них проникнет в переживания и чувства героя. Нельзя не вспомнить здесь финал «Огней большого города»: невыносимое страдание и радость, мучительный стыд и тоска, робкая нерешительность и затаенный порыв сердца — все это артист сумеет передать одним взглядом. А цветок в губах, чуть тронутых печальной улыбкой, и трагический излом бровей послужат достойной рамкой зеркала чаплинской души.

Развитие чаплинского искусства было бы невозможным без значительного обогащения

«внутренней техники» актера. Эта техника станет проявляться не только в драматические или лирические моменты, как бывало в основном в короткометражках, но и в комических сценах, придавая психологическую окраску трюково-эксцентрической ткани фильмов, заставляя по-новому звучать старые цирковые номера.

Чаплин еще в юности, в бытность свою эстрадным артистом, научился, например, прибегать к постоянной смене ритмов как к одному из действенных средств пантомимической выразительности. В полнометражных комедиях эта смена ритмов находит выражение не только во внешнем пластическом рисунке движений актера, но превращается часто в многообразие внутренних ритмов, основанных на подтексте роли или ситуации.

В картине «Огни большого города» торжествующий Чарли отдает слепой цветочнице деньги на лечение, добытые с невероятным трудом у миллионера. Когда девушка в порыве благодарности целует ему руку, артист комично играет конфузливое смущение. Вынув припрятанную последнюю кредитку, Чарли отдает также и ее. Этот жест выявляет благородство героя, но вместе с тем вызывает смех, ибо разоблачает его наивную хитрость. Сумев передать, как и во многих других случаях, возвышенное через смешное, Чаплин подчеркнуто беззаботно прищелкивает в воздухе пальцами и строит самоуверенную мину: что, мол, значат эти деньги — стоит Чарли захотеть, и денег будет сколько угодно! И вот здесь-то в игре актера начинается неожиданная метаморфоза, замораживающая смех в зрительном зале. Едва приметная замедленность самых обычных для Чарли жестов и движений одновременно с изменением выражения глаз выдают подлинное настроение героя, накидывают тонкую вуаль грусти на весь комический эпизод. Чаплин эмоционально подготавливает зрителя к предстоящей сцене расставания героев, внушает ему предчувствие трагического финала.

Здесь нас снова и снова поражает удивительная простота актерского решения — та самая простота, которая остается общей чертой чаплинского искусства. Художник всегда стремится быть предельно доходчивым и понятным. Но простота его картин не имеет ничего общего с упрощением, наоборот, их отличает необыкновенно высокая и совершенная техника — актерская, сценарная, режиссерская, операторская и т. д. Так, кажущаяся примитивность монтажа объясняется тем, что Чаплин строит его преимущественно на тематическом чередовании кадров. Переход от одного эпизода к другому чаще всего осуществляется с помощью деталей, развивающих определенную тематическую и сюжетную линию.

Аскетическая простота и самоограничение в использовании изобразительных средств являются следствием непреложного закона чаплинских фильмов: в них ничто не должно отвлекать зрителя от главного. Этот закон сказывается не только в полном отказе от усложненного монтажа или от каких-либо операторских, оптических эффектов, но и в сознательном «обеднении», упрощении образов всех действующих лиц «Чаплинианы», кроме самого героя. Будь то возлюбленная Чарли, его товарищи по несчастью или его враг — им всем дается однолинейная, а не объемная характеристика. Они обрисовываются лишь постольку, поскольку это необходимо для создания обобщающей картины окружающего героя мира и для сюжета; непосредственно же их судьба зрителя не должна интересовать. Только во взаимодействии с образом Чарли как бы снимается односторонность всей противостоящей ему системы образов. Она снимается также не в малой степени благодаря неослабевающему сопереживанию зрителем происходящих на экране событий, активному, творческому их восприятию. Зритель подсознательно дополняет историю и домысливает характеры действующих лиц.

Образ Чарли в серии чаплинских произведений является стержневым столько же по своему содержанию, сколько и по своему значению во всей структуре комедий. Когда образ Чарли исчерпал свои потенциальные возможности, для Чаплина это означало необходимость не только новых идейных (непрестанных в его творчестве), но и новых художественных поисков — поисков нового жанра.



За рубежом

БУДУЩЕЕ КИНЕМАТОГРАФИИ КИТАЯ

Советских кинематографистов и зрителей живо интересуют перспективы дальнейшего развития быстро растущей кинематографии Китайской Народной Республики. Ниже мы публикуем информацию, полученную нами от редакции пекинского кинематографического журнала «Чжунго дяньин».

В ближайшие пять-десять лет в каждой провинции Китайской Народной Республики будет собственная киностудия. Резко возрастет число кинотеатров и передвижных киноустановок. Решения о широком развитии кинопромышленности страны были приняты на совещании, созванном недавно в Пекине Управлением по делам кинематографии Министерства культуры КНР.

В настоящее время в Китае насчитывается около десятка студий, несколько больше тысячи кинотеатров и около девяти тысяч передвижных киноустановок. Масштабы деятельности кинематографии будут возрастать из года в год.

В ближайшее десятилетие ежегодно будут производиться сотни художественных фильмов, а также тысячи короткометражных фильмов, киножурналов и документальных картин. Число кинозрителей увеличится с трех миллиардов (примерная цифра этого года) до десятков миллиардов в год.

Сейчас намечено создать студии для съемок киножурналов и документальных фильмов в каждой провинции и каждом автономном районе. Впервые киножурналы и документальные фильмы сняты на местных студиях в провинциях Чжэцзян, Цзянсу, Аньхой, Шаньдун, Шэньси, Гуандун и в автономном районе Внутренняя Монголия. Новые студии, уже строящиеся в Гуандуне и Шэньси, будут выпускать все виды фильмов. Такие же студии намечено создать в провинциях Чжэцзян, Аньхой, Фуцзянь, Хубэй, Сычуань и автономных районах Внутренняя Монголия, Гуанси и Синьцзян. Они начнут работать в будущем году.

В период осуществления второго пятилетнего плана (1958—1962) будут расширены киностудии в Шанхае и Чаньчуне. Пекин получит собственные студии для производства художественных, научных и учебных фильмов и дублирования иностранных фильмов. Уже в 1961 году почти во всех провинциях и автономных районах страны будут собственные современные киностудии.

На протяжении ближайших пяти лет значительно увеличится также число передвижных киноустановок, обслуживающих сельские местности. Только сельскохозяйственные кооперативы приобретут в этом году более пятисот киноустановок. В период второго пятилетнего плана КНР от восьмидесяти до девяноста процентов всех уездов будут иметь свои кинотеатры и на каждые три волости будет в среднем приходиться одна передвижная киноустановка. На десятилетие поставлена цель: по меньшей мере один стационарный кинотеатр — в каждом уезде и одна передвижная киноустановка—в каждой из 80 тысяч волостей страны.

Как уже сказано, будет выпускаться значительно больше фильмов. Планом на этот год предусматривается выпуск примерно ста полнометражных филь-

мов (в том числе 70 — 80 художественных кинокартин) и около 400 документальных фильмов и киножурналов, а также короткометражных, научных и учебных фильмов.

Для такого развития кинематографии, конечно, необходимо и расширение оборудования. В соответствии с имеющимися сейчас реальными планами кинопромышленность Китая в ближайшие десять лет в техническом отношении достигнет уровня ведущих стран. Китай уже производит собственное оборудование для производства фильмов и для кинотеатров, например, синхронизаторы, портативные камеры, проекционные установки, оптику, аппаратуру для записи, монтажа и печатания фильмов и т. д. Многие виды оборудования успешно выдерживают сравнение с аналогичным оборудованием, производимым в США, Англии и Франции. Большие синхронные камеры «Шанхай», портативные камеры «Мир», автоматические киноаппараты «Дружба», 35-миллиметровые синхронизаторы — вот основные виды выпускаемого оборудования. Кинопроизводству удалось освоить технологию выпуска цветных фильмов. Создаются широкоэкранные установки и аппаратура для стереофонического воспроизведения звука.

Кинооператоры Ян Пин-ци из Чунцина и Яо Лян из Шанхая сконструировали оригинальную автоматическую проекционную установку: за исключением зарядки и разрядки киноленты все операции контролируются автоматически. Эта установка вызвала интерес у кинематографистов всего мира.

Большое внимание уделяется подготовке творческих и технических кадров. В ближайшие шесть месяцев Пекинский институт кинематографии организует несколько учебных групп для трехсот новых студентов.

К тому времени, когда второй пятилетний план в кинопромышленности будет выполнен, число киноработников на студиях возрастет на сто тысяч и достигнет ста шестидесяти тысяч человек.

Ле Мин Хьен

АИСТ ЛЕТИТ НА ЮГ

Письмо из Вьетнама

Рисованный фильм «Желтый аист», поставленный по мотивам китайской народной сказки режиссером Л. Атамановым, был первым советским мультипликационным фильмом, который попал к нам, во Вьетнам. Это было время, когда наш народ с оружием в руках боролся против колонизаторов и когда нам уже удалось освободить северную часть страны. «Желтый аист» стал одним из любимейших фильмов наших зрителей.

...Все восхищаются смелым музыкантом, играющим на флейте, который не знает страха. Он не склоняет головы перед злым мандарином, и нарисованный им Желтый аист оживает и танцует только для народа. Каждый раз, когда раздается знакомая мелодия песни музыканта, аист сходит со стены и танцует перед простыми людьми: крестьянами, рабочими, бедняками. Но когда приходит мандарин, аист возвращается на стену и снова превращается в картину. Жадный мандарин хочет, чтобы аист служил только ему одному. Он силой заставляет отвезти аиста в свой дворец. Но ни просьбы, ни соблазнительные блюда, ни палочные удары не могут заставить аиста танцевать. И сквозь толстый слой краски, которой мандарин приказывает замазать изображение, проступает золотой аист, неподвижный и молчаливый перед разъяренным мандарином и обессилевшими слугами.

Но вот снаружи слышится знакомая песня. Аист открывает глаза, поворачивает голову, сходит со стены и направляется к двери. Жадный мандарин пытается его удержать, но аист бьет его клювом, расправляет крылья и улетает на простор к лодочникам, плывущим по широкой реке и поющим песню о свободе.

●

Почти каждый человек в Демократической Республике Вьетнам знает этот прекрасный фильм.

В военное время население южной части страны, конечно, не имело возможности посмотреть картину, но знало о ней по восторженным рассказам людей, побывавших на Севере.

В 1954 году было подписано соглашение о прекращении огня. На Юге стали появляться советские фильмы, и Желтый аист прилетел в южную часть Вьетнама. Как аплодировали зрители смелому аисту! Слова «Желтый аист» были на устах у представителей всех слоев населения. Влияние фильма далеко перешло границы освобожденной зоны.

●

... Вот какой эпизод произошел однажды в городе Фунг-Хьеп, где две делегации решали вопросы осуществления подписанного в то время перемирия.

Город этот разделен рекой и связан мостом. Наша делегация обосновалась в доме на одном берегу реки, делегация французских властей—на другом. Каждую неделю в доме нашей делегации демонстрировались фильмы. В составе делегации французов были солдаты и служащие, которые, несмотря на запрещение начальства, находили всякие возможности посмотреть фильмы вместе с нами. Они не могли удержать в секрете свое восхищение от просмотра нескольких картин, и поэтому жители противоположного берега реки узнали о наших киносеансах. Народ обратился к обеим делегациями с горячей просьбой показать эти фильмы всем. И вот среди других фильмов мы показали и «Желтого аиста».

Хотя южновьетнамские власти создали разные преграды, чтобы помешать населению увидеть советские фильмы, это им не удавалось. В городе становилось все оживленнее. Замечательные фильмы привлекали жителей уже не только этого города, но и других городов южной зоны. Люди находили всяческие способы и средства передвижения: лодки, барки, велосипеды, грузовики, приходили пешком, чтобы увидеть «Желтого аиста» и другие советские фильмы, о которых они столько слышали! Картины эти вызывали живой интерес не только у крестьян и рабочих, но также у служащих, коммерсантов, журналистов, врачей, священников, артистов.

Один священник, житель французской зоны, после просмотра «Желтого аиста» сказал нам:

— Я понимаю теперь, почему силы Хо Ши Мина одержали победу! Это потому, что в ваших сердцах — тысячи желтых аистов, которые жертвуют своей жизнью для народа!

Однажды, преодолев все преграды, приехал в Фунг-Хьеп известный сайгонский коллектив народного танца «Единорог». В тот же вечер мечта артистов осуществилась—они увидели «Желтого аиста».

На следующее утро послышались звуки барабана «там-там». Все вышли из своих домов и увидели на улице большого единорога с огромной, разрисованной разноцветными красками головой, движущегося под аккомпанемент быстрой музыки в сопровождении артистов, одетых в яркие костюмы. Вся процессия приближалась к дому марионеточных властей. Солдаты и полиция с оружием в руках вышли навстречу артистам. Офицер преградил им путь:

— Стойте! Мы вас уже ждем и приготовили место для вашего выступления. Идите сюда и начинайте!— и он указал место, окруженное солдатами, где в глубине, за бутылками ликера, с сигарами в зубах сидело «благородное» общество и готовилось развлечься танцами.

Но внезапно руководитель ансамбля «Единорог» спокойным и решительным тоном сказал:

— Вчера вечером мы видели фильм «Желтый аист». И мы тоже не хотим больше танцевать для вас!

Словно получив пощечину, офицер пришел в ярость.

— Как ты смеешь мне так говорить? Извольте начинать программу,—приказал он, сделав знак полиции.

Но толпа народа была более многочисленной, чем круг полицейских. Раздались крики, свистки, возгласы: «Артисты правильно говорят!» Волнение массы народа вынудило офицера понизить тон, и он обратился к артистам:

— Вам не нравится наш хороший прием? Все-таки не забывайте, что вы находитесь еще в нашей зоне!

— Желтого аиста не пугали угрозы, мы тоже вас не боимся,—ответил руководитель ансамбля.—Если вы желаете посмотреть наше искусство, тогда подождите...

После этих слов «там-там» зазвучал громче, заиграл марш, и ансамбль двинулся дальше. Народ последовал за ним. Вся процессия перешла через мост на другой берег реки. Группа артистов приблизилась к дому нашей делегации, у которого собралось множество зрителей, и с воодушевлением исполнила свой танец. Артисты сдержали свое слово: они танцевали, повернувшись лицом к народу, а спиной к угнетателям.

Вот один из эпизодов, рассказывающий о том, какое воздействие оказал «Желтый аист» в нашей стране.

Сергей Юткевич

КАНН, 1958

С понятным волнением ожидали мы появления наших американских «соперников», тем более что в числе трех фильмов, официально представленных ими на фестиваль, значилась экранизация романа Достоевского «Братья Карамазовы».

На предыдущих фестивалях выбор американцев представлялся несколько странным, так как очень редко в Канне демонстрировались те фильмы, которыми, казалось, по праву могли гордиться кинематографисты этой страны. Вне фестиваля на экранах шли картины гораздо интереснее, и иногда даже создавалось впечатление, что Голливуд как бы сознательно игнорирует Каннский фестиваль, отправляя туда второстепенную продукцию. Впечатление это, конечно, неверно. «Правящая» ассоциация продюсеров не могла не быть заинтересована в международной коммерческой ярмарке, имеющей при всех своих недостатках большой авторитет, и, очевидно, лишь хаос капиталистической конкуренции вынуждал их часто отбирать на фестиваль фильмы, неизбежно проваливавшиеся из-за их низкого художественного качества.

Законы рынка выталкивали на экран интересные фильмы раньше, чем они могли быть показаны на фестивале. Но самая главная причина заключается в нежелании «правящей клики» продюсеров продвигать на международные экраны фильмы независимых продюсеров— произведения, несущие в себе некое прогрессивное начало.

Конечно, не нужно преувеличивать значение «бунта» так называемых независимых продюсеров, но все же следует объективно отметить, что все лучшее, что появилось в американской кинематографии последних лет, родилось уже не в голливудских павильонах, а в маленьких студиях Нью-Йорка. Новые веяния (несомненно являющиеся отзвуками прогрессивных тенденций европейского кино) хотя и с трудом, но настойчиво проникают в американское киноискусство и помогают ему вновь завоевать авторитет, который, казалось, был безнадежно утерян в последние годы.

Этот процесс борьбы различных тенденций в современной американской кинематографии протекает сложно и бурно.

С одной стороны, Голливуд, теснимый телевидением, нанесшим уже смертельные раны крупным монополиям, пытается сохранить свои позиции, выпуская пышные и дорогостоящие боевики вроде «Десяти заповедей» Сесиля де Милля, которые попрежнему пленяют воображение определенной части широкой публики неслыханными по количеству участников массовками, «чудесами» кинотрюков и размашистой, но безвкусной роскошью декораций и костюмов. (Недаром начата производством новая версия когда-то нашумевшего боевика «Бен Гур», где в свое время прославился Рамон Новарро; к сожалению, в эту антрепризу втянули такого видного режиссера, как Уильям Уайлер.)

В то же время стали появляться фильмы с весьма скромным бюджетом, снятые в маленьких нью-йоркских студиях молодыми и никому еще не известными режиссерами. Вот они-то и получают международное признание и служат неоспоримым доказательством того, что в американской кинематографии еще есть резервы талантливой молодежи, не желающей мириться с диктатурой голливудских магнатов. Кстати, любопытно отметить, что подавляющее большинство этих фильмов возникло на почве телевидения. Эта новая гигантская индустрия, естественно, втянула в свою орбиту много новых сил, в частности молодых, дебютирующих сценаристов и режиссеров. Телевидение круглосуточно выпускает в эфир огромное количество программ, где наряду с бесстыдством рекламных ухищрений, сенсационных репортажей, телекомиксов и прочей дребедени конкурирующие станции вынуждены иногда давать место отдельным экспериментам, в которых вновь пришедшие художники пробуют создать специфические выразительные средства телевидения как особого вида зрелищного искусства.

Популярность некоторых телевизионных передач натолкнула на мысль закрепить их в кинематографии. Так родились фильмы вроде «Марти» или «Ночи мужей» («Мальчишник»), принесшие американской кинематографии ту самую славу, которой не мог добиться Голливуд своими боевиками.

Подобное же случилось и с фильмом «Двенадцать разгневанных людей», получившим первую премию на прошлогоднем фестивале в Берлине: он представляет собой не что иное, как экранную версию

Окончание. Начало см. в № 10.

телевизионной передачи. Но об этом фильме пойдет речь ниже.

Крупные компании, потрясенные успехом «независимых» конкурентов, решили по-своему использовать их опыт и стали включать, сначала боязливо, а затем более решительно некие якобы прогрессивные тенденции в свои коммерческие фильмы.

Так создался этот обманный, так называемый «американский неореализм», во главе которого стали несомненно одаренные, но омерзительные по своей моральной сущности, печально прославившиеся предательством во время «процесса десяти» режиссеры Казан и Дмитрык.

Сложная система обмана, жертвой которого стали и некоторые кинокритики, не разглядевшие подлинной сущности этих фильмов (в том числе, к сожалению, и некоторые польские кинокритики), требует особого разговора. Сейчас же необходимо отметить только одно: те из прогрессивных мастеров, которые действительно внесли нечто новое в развитие американской кинематографии, в конце концов были вынуждены покинуть пределы США и ведут трудную жизнь изгнанников на европейском материке. Недаром во время фестиваля один из журналов привел любопытный диалог, происшедший во время пресс-конференции венгерских кинематографистов. Американский журналист задал вопрос: сколько кинематографистов покинуло Венгрию во время контрреволюционного мятежа.

— Всего один-два,— ответил представитель венгерской кинематографии,— и мы не сожалеем о них.

Через несколько дней на американской пресс-конференции одному из журналистов был задан аналогичный вопрос:

— Сколько кинематографистов было вынуждено покинуть США в результате деятельности пресловутого Маккарти?

Официального ответа не последовало, но мы знаем, что их было не менее десяти (не считая подвергнутых тюремному заключению и попавших в «черные списки»). И об этой потере Голливуд может действительно сожалеть. Ведь среди них были такие мастера, как Жюль Дассен, Майкл Уилсон (сценарист фильма «Соль земли» и ряда других фильмов, среди которых числится и знаменитый «Мост через реку Квай», хотя его фамилия была снята напуганными продюсерами), Жюль Берри, Поль Странд, Бардзман. Эти имена неразрывно связаны с подлинно реалистическими тенденциями американского киноискусства.

Желая восстановить свой пошатнувшийся авторитет и угодить европейской прессе, справедливо и жестоко критиковавшей затхлый мир Голливуда, американские продюсеры на сей раз решили спрятаться за имена прославленных писателей, участие которых в создании того или иного фильма уже само по себе должно было послужить гарантией высокого художественного качества и интеллектуального уровня. Так в программе Каннского фестиваля появились три экранизации: знаменитой пьесы О'Нейля «Любовь под вязами», романа Фолкнера «Жаркое лето» и «Братьев Карамазовых» Достоевского. Даже четвертый, представленный вне фестиваля фильм «Жижи» — экранизация романа французской писательницы Колетт.

Но, увы, расчет оказался неправильным. Все три фильма провалились, и тем самым еще раз было доказано, что обращение к именам современных или классических писателей только в целях коммерческой эксплуатации их произведений не служит гарантией подлинно художественного успеха.

Спорная, но во многом интересная пьеса О'Нейля, которую советский зритель хорошо знает по спектаклю, поставленному А. Я. Таировым, с блестящим исполнением главной роли замечательной трагической актрисой Алисой Коонен, превратился в руках режиссера Дельберта Манна (того самого, которому мы дружно аплодировали три года назад за фильм «Марти») в заурядную мелодраму, разыгранную примитивно театральными способами на фоне писаных декораций. Фильму не помог и американский дебют итальянской актрисы Софьи Лорен, потерявшей в голливудском климате все свое естественное обаяние, дополнявшее ее весьма скромный актерский дар, когда она была окружена близкой и родной ей атмосферой Италии.

Очень многое ожидалось от Мартина Ритта, молодого американского режиссера, взявшегося за экранизацию романа Фолкнера «Жаркое лето». Мартин Ритт до этого поставил два интересных фильма: «Человек, который победил страх» (о дружбе двух рабочих — негра и белого) и «Чувствительные» — из жизни американской провинции,— где его реалистическая направленность и стремление правдиво и в то же время сатирически обрисовать нравы, похожие на те, что описал в своей «Главной улице» Синклер Льюис, свидетельствовали о его несомненной одаренности.

Однако голливудский штамп оказал большое давление на неокрепший еще талант Ритта, и его новый фильм разочаровал зрителей и прессу. Режиссеру не удалось передать душную атмосферу фолкнеровского романа, где в центре сюжета стоит жестокий и взбалмошный плантатор (его грубо, с большим нажимом играет даровитый, но какой-то весь морально и физически обрюзгший Орсон Уэллес), деспотически попирающий семью и поддерживающий голоштанника и проходимца молодого карьериста, оказавшегося в результате из той же породы стяжателей.

Эта жестокая и циничная история могла бы стать поводом для создания сильного, обличающего фильма, но она растворилась среди приторно-слащавых пейзажей и в смаковании эротических развлечений слабовольного сына плантатора. Фильм интересен только игрой молодого актера Поля Ньюмена (справедливо получившего премию фестиваля за лучшую мужскую роль). Он создает образ циничного и волевого парня красками, приближающимися к палитре Фолкнера. Итак, несмотря на высокие литературные качества диалога и игру Ньюмена, фильм не был событием фестиваля, и его постигла та же бесславная участь, что и главный американский «боевик», жертвой которого стал на сей раз наш Достоевский.

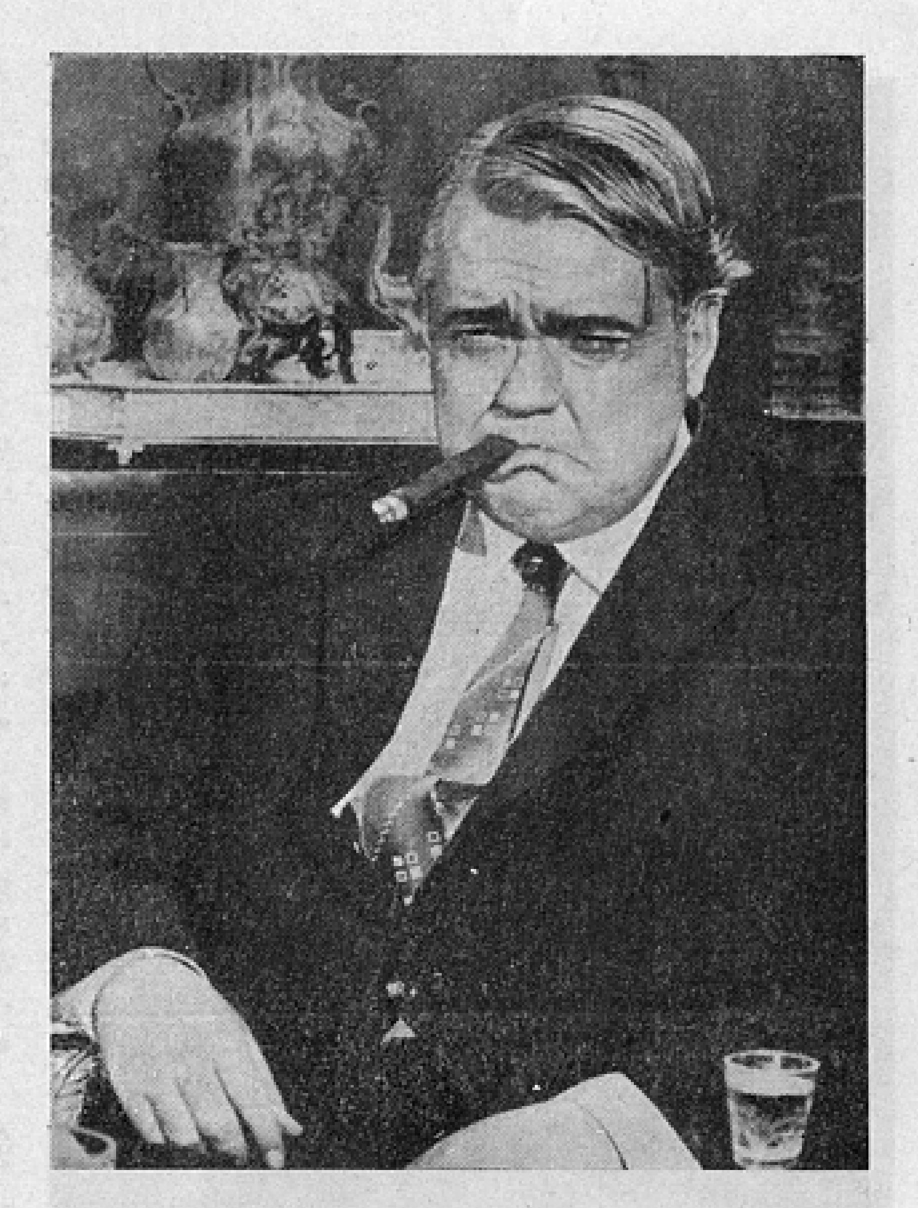
Казалось, все предвещало этому фильму удачу: и образы бессмертного романа, и имя режиссера Ричарда Брукса (поставившего до этого два хороших фильма: «Школьные джунгли» — о расовой ненависти среди американских школьников и «Карнавал богов» — смелый фильм о конфликте между английскими колонизаторами и чернокожими бойцами за свободу Кении); и участие в фильме таких знаменитостей, как Мария Шелл в роли Грушеньки и Франц Безарт (запомнившийся нам по исполнению роли канатоходца в фильме Феллини «Дорога») в роли Ивана Карамазова и, наконец, самого популярного американского актера Юла Брюннера, кстати, русского по происхождению, который здесь должен был перевоплотиться в образ Дмитрия Карамазова.

Но Ричард Брукс, столь сильный, когда он рисует явления близкой ему американской действительности, превратившись в автора сценария по роману Достоевского, оказался растерянным ремесленником, не сумевшим не только передать суть этого произведения и его сложную стилистику, но даже и сколотить хотя бы занимательное зрелище.

Я говорю так потому, что предыдущий опыт Кинга Видора, атаковавшего не менее трудный материал «Войны и мира», все же частично увенчался успехом. Можно спорить о том, насколько этот фильм приближается к эпопее Толстого. Он может нравиться или не нравиться. Но нельзя не отметить тщательность и честность в подходе к общей задаче и несомненную удачу актрисы Одри Хепбэрн, создавшей столь дорогой нам образ Наташи Ростовой.

В фильме Брукса не чувствуется даже этой старательности и тщательности. Во-первых, из сценария почти исключен драгоценный для Достоевского образ Алеши Карамазова. Во-вторых, из него начисто «выпала» вся философская основа романа.

В сценарий не вошли ни «Легенда о великом инквизиторе», ни знаменитый разговор Ивана Карамазова с Чертом (как не вспомнить здесь гениальное исполнение Качаловым этого отрывка!), а образ Ивана, лишенный какой бы то ни было философии, подрезает весь сюжет фильма, становящийся от этого совершенно непонятным широкому зрителю,— ведь Смердяков совершает преступление именно под влиянием философии Ивана.



«ЖАРКОЕ ЛЕТО»

Центр тяжести фильма перенесен на любовный роман Дмитрия и Грушеньки. Однако Юл Брюннер, по-моему, не понял роли Дмитрия.

Для характеристики нравов американского кино интересно отметить, что свою славу Брюннер приобрел не столько актерскими способностями, сколько тем, что нарушил общепринятый стандарт мужской «сексапильности» голливудских героев. Он первым стал сниматься с совершенно бритой головой. О его голом черепе было исписано множество страниц, и тысячи восторженных истеричек создали славу новому кумиру. Но эта его физическая особенность вошла в полное противоречие с образом Дмитрия,— даже американская пресса писала, что Юл Брюннер больше напоминает белогвардейского офицера, чем героя романа Достоевского.

Роль Грушеньки оказалась самой неудачной работой Марии Шелл. Она играет ее однообразным приемом застывшей маски, в которой сочетаются светлые глаза, наполненные слезами, и жалкая полуулыбка искривленного рта. Грушенька в ее исполнении, как, впрочем, и другие персонажи, утеряли свой второй план, подтекст, всю ту глубину и сложность, которой наполнены они в романе. Это лишь марионетки в руках режиссера, ничего не понявшего в произведении гениального писателя.

Вероятно, чувствуя неполноценность сценарного решения, Брукс вместе с оператором заполнил фильм дешевыми эффектами, долженствующими усилить эмоциональную атмосферу. Они щедро уснастили кадры наиболее удачных эпизодов цветными бликами — то ярко-красными, то какими-то отвратительно лиловыми, то зелеными...

Если ко всему этому прибавить невыносимую для русского глаза «развесистую клюкву», проглядывающую в кадрах, где снег изображается бумажками, по которым герои ездят на колесах в каких-то невообразимых бричках, где психологическая кульминация заменена скачками из ковбойских фильмов,

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»



а Дмитрий дерется в Мокром на манер залихватского гангстера из нью-йоркских трущоб,— то становится понятно, что этот широко разрекламированный «боевик» есть не что иное, как профанация произведения Достоевского.

Быть может, мое суждение об этом фильме было бы не столь суровым, если бы не довелось мне незадолго до Каннского фестиваля посмотреть в Париже другой фильм, также по роману Достоевского. Японский режиссер Акира Куросава поставил в 1950 году фильм «Идиот», единственная европейская копия которого хранится во Французской синематеке, где мне любезно дали возможность с ней ознакомиться.

Акира Куросава, на счету которого значится уже около двадцати фильмов, прославился на Западе фильмом «Ранчемон», получившим премию «Серебряного льва» на венецианском фестивале 1951 года. Это чрезвычайно любопытное по своей сценарной конструкции произведение, являющееся экранизацией двух новелл писателя Акутагава, покончившего жизнь самоубийством в 1929 году в возрасте тридцати лет. Сюжет древней легенды повествует об убийстве в лесу знатного воина, возвращавшегося из похода в сопровождении своей жены. Своеобразие фильма кроется в способе изложения сюжета: о том, как произошло это убийство, рассказывается четыре раза с четырех разных точек зрения. Один и тот же факт предстает в версии горного разбойника, жены убитого, дровосека — невольного свидетеля преступления и, наконец, самого покойника, причем все эти версии отличны друг от друга, в зависимости от характера рассказчика.

В творчестве Куросава явственно ощущаются две линии. Одна из них развивает современную тематику. Наиболее известны из этого цикла «Пьяный ангел» (1948), «Бродячий пес» (1949), «Жить» (1952), «Если бы птицы знали» (1955). Другая линия посвящена историческим темам и экранизации: «Идиот» (1950), «Семь самураев» (1954), «Макбет» (1956) и последний фильм Куросава — «На дне» (1957).

К экранизации романа Достоевского японский режиссер подошел с совсем иных позиций, чем его американский коллега. Куросава не ставил себе целью реконструкцию «подлинно русской» атмосферы, не соблазнился эффектами экзотического или зрелищного плана: смело перенеся действие романа в Японию, он все свои творческие усилия направил на передачу стиля романа, на тщательную психологическую разработку основных персонажей.

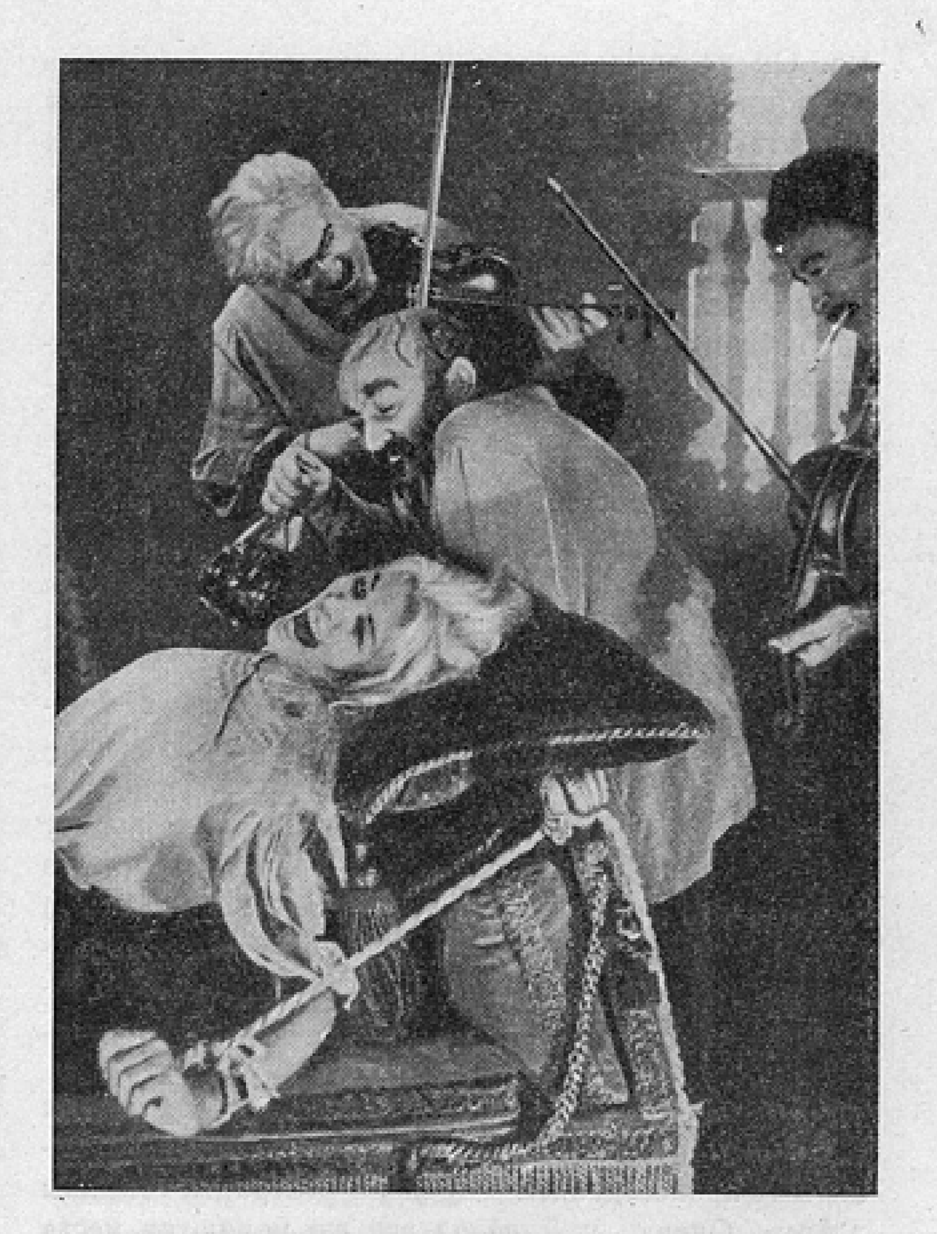
Все сначала озадачивает нас в фильме: и то, что начинается он с крупного плана гудка океанского парохода, в трюме которого и происходит первая встреча Мышкина и Рогожина, и то, что дальше действие разворачивается не в Петербурге, а в заснеженном маленьком японском городке, и то, что гене-

рал Епанчин предстает в обличье помещика (и первое объяснение Аглаи и Мышкина происходит поэтому на фоне животноводческой фермы), и то, что Рогожин носит сначала черный свитер, а потом облачается в традиционный японский халат, вышитый золотыми драконами... Но постепенно вы перестаете замечать эти непривычные детали — удивительно тонкая игра Масауки Мори в роли Мышкина, актера Мифун — Рогожина и особенно актрисы Кагава, перевоплотившейся в Аглаю, сильную, чистую и в то же время страстную, покоряет вас, и вы затаив дыхание, следите за развитием трагедии.

Фильм состоит из восемнадцати частей, и демонстрация его длится свыше трех часов. Фирма потребовала от режиссера сокращений. Куросава не согласился и в знак протеста ушел от продюсеров торгового дома Шошику. Но даже в «ампутированном» виде фильм сохранил все основные эпизоды романа. Лучшим эпизодом, по-моему, стал поединок Аглаи с Настасьей Филипповной за душу Мышкина в дачном павильоне. Режиссер акцентировал и вывел на первый план образ Аглаи, и не случайно ее крупным планом заканчивается фильм. Куросава, склонный во всех своих работах к морализированию, возложил на этот образ задачу символического обобщения сил добра и чистоты.

Настасья Филипповна в исполнении Сетсуко Хара, чем-то по облику напоминающей французскую актрису Марию Казарес, несколько излишне демонична в своем длинном черном плаще-мантии. Это, пожалуй, самый слабый образ фильма. Среди интересных и смелых режиссерских находок следует отметить пластический лейтмотив метели (причем настоящей, а не бумажной), овевающей весь фильм, сцену обмена ладанками (а не крестами, как у Достоевского) Рогожина и Мышкина в старинном особняке, где мать Рогожина, пожилая японка, принимает гостя на фоне домашнего буддийского алтаря, эпизод гулянья в Павловске, перенесенный на ледяной каток, где проходит костюмированный бал и персонажи в личинах окружают героев в фантастическом хороводе. Здесь сказываются экспрессионистические влияния на творчество Куросава. Особенно ощутимы они в финальном эпизоде убийства Настасьи Филипповны. Атмосфера этого эпизода передана резкой игрой света и теней, падающих от узорчатой, причудливой ширмы, прикрывающей постель убитой.

В японском фильме нет той темпераментной социальной целенаправленности, которая так удалась советскому режиссеру И. Пырьеву в его экранной версии знаменитого романа. Но все же надо отдать должное таланту и смелости Куросава, который, идя тем же путем, что и итальянец Латтуада, сохранивший в своем фильме «Шинель» подлинно гоголевскую стилистику, создал интересное кинематографическое произведение, верное духу и смыслу романа.



«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Вернемся, однако, к положению кинодел в Соединенных Штатах Америки.

Было бы ошибкой судить о состоянии американской кинематографии только по тем фильмам, которые были показаны на фестивале, хотя то, что мы привыкли называть «Голливудом», до сих пор занимает доминирующее положение как на внутреннем, так и на внешнем рынке.

Выше мы уже упоминали о своеобразном процессе притока свежих сил из телевидения в кино. Наиболее ярким антиподом тем изделиям голливудской машины, которые потерпели очередной провал на Каннском фестивале, является фильм «Двенадцать разгневанных людей», завоевавший в прошлом году первое место на фестивале в Берлине.

Лучший актер американского кино Генри Фонда (известный советскому зрителю по фильму «Гроздья гнева»), долгое время работавший с Джоном Фордом, актер, редкий по своей интеллектуальности и культуре, на сей раз не только выступил в главной роли, но и взял на себя риск стать продюсером филь-

ма. Он поверил в дарование молодого сценариста Реджинальда Роза и режиссера-дебютанта Сиднея Люмета и в сотрудничестве с ними создал одно из самых оригинальных и прогрессивных произведений.

Когда я читал отзывы прессы, не видя еще фильма, меня поразила сама задача и форма, которую выбрали авторы. По их замыслу, все действие фильма разворачивается в одной комнате, где заседают двенадцать присяжных, долженствующих вынести приговор юноше, убившему своего отца.

Сама задача может показаться антикинематографичной, хотя, впрочем, мы знали подобные примеры: фильм Спаака и Кайятта «Правосудие свершилось» трактует почти ту же тему. Однако Роз и Люмет отказались от сценарного построения, использованного французами, где заседание служит лишь поводом для раскрытия биографии каждого из присяжных, с широким сценарным выходом в пространство и с ходами в будущее и прошлое. Здесь аскетизм сценария доведен до предела. Действие ни разу не выходит за пределы одной комнаты (если не считать умывальни, прилегающей к основному павильону) и длится ровно столько, сколько происходит реальное заседание. В фильме нет ни любовной, ни полицейской интриги, никаких воспоминаний, наплывов, двойных экспозиций и прочих киноприемов.

По строгости отбора выразительных средств фильм этот, пожалуй, можно было бы сравнить со знаменитым произведением Дрейера «Страсти Жанны д'Арк». Однако у Дрейера все же меняются места действия и центр тяжести помимо психологической игры актеров лежит и на необычно изощренной композиции кадра. В американском фильме отсутствуют и эти элементы. Он снят в очень строгой реалистической манере, и только опытный глаз профессионала может разглядеть ту тщательную работу по мизансценировке и кадражу, которую проделали режиссер и оператор. Я боялся очередного фильма-спектакля, но все мои опасения оказались напрасными. Это стопроцентно кинематографическое произведение, и поэтому особенно интересно разобрать профессионально этот сложный и оригинальный механизм.

Да, я забыл упомянуть, что в фильме отсутствуют не только визуальные или сценарные «украшения», но и в звуковой его ткани автор не прибегает ни к голосу диктора, ни к внутренним монологам, как бы сознательно полемически подчеркивая свой отказ от того ассортимента приемов, который стал модным и обязательным для фильмов, причисляемых к разряду «новаторских» или «авангардистских».

Основная драматургическая концепция фильма не нова. В истории мирового кино мы можем насчитать немало примеров, когда драматурги обращались к тем или иным ситуациям судебного процесса. Однако в большинстве случаев этот сценарный прием служил предлогом для наиболее напряженного и занимательного раскрытия очередной «тайны преступления». Здесь же этот мотив отсутствует начисто. Зрителя не пытаются заинтриговать ни мотивами, ни перипетиями, ни финальным раскрытием криминального факта. Центр тяжести перенесен на психологический поединок между одиннадцатью присяжными, уверенными в виновности подсудимого, и одним человеком, сомневающимся в правильности улик и вступающим в неравную борьбу за правду и, в конечном счете, за человеческую жизнь.

Значение этого фильма состоит в том, что он еще раз доказывает неисчерпаемые возможности кинематографического искусства, опровергая каноны мнимой, внешней кинематографичности, утверждая примат человеческого образа и доказывая еще раз необходимость и возможность разработки человеческих характеров на экране «в глубину».

Конечно, удача фильма заложена прежде всего в сценарной основе. Посмотрим, как развивается действие фильма. Вступительные титры идут на фоне заканчивающегося судебного разбирательства и завершаются крупным планом, единственным в картине, мальчика-обвиняемого, которого мы больше уже потом на экране не увидим... Затем присяжные заходят в комнату, окна которой упираются в обычный унылый урбанистический пейзаж.

Автор превосходно придумал всю атмосферу произведения. Это удушающая нью-йоркская жара. Персонажи с самого начала экспонированы как измученные духотой и долгим заседанием люди. Они открывают окна, но, очевидно, перегретый камень и асфальт не позволяют проникнуть свежему дуновению воздуха. Не помогает и назойливо вращающийся вентилятор.

Жара и духота здесь не просто бытовые штрихи — это драматургический фактор, так как мы почти физически ощущаем, что людям хочется как можно скорее закончить заседание, выбраться из этой тесной клетушки, уехать за город, стряхнуть с себя гнет ответственности и забот. Им кажется, что, сменив пропотевшую рубашку на чистое белье, они как бы обновятся, забудут все, что происходило в этом гнетущем и душном зале суда.

Все это использовано автором драматургически обдуманно: в середине фильма предгрозовая атмосфера сменяется очищающим дождем. Он, этот спасительный ливень, начинает идти как раз в то время, когда борьба за жизнь человека вступает в свою решительную фазу, когда появляется надежда на спасение обвиняемого и люди вздыхают облегченно.

На чем же держится интерес фильма? На том, что за каждым из двенадцати присяжных стоит определенный социальный слой. Каждый персонаж разработан так точно и подробно, что вы угадываете его

жизненный путь, его родословную, его семью, его привычки и взгляды. Это всего лишь двенадцать рядовых американцев, ничем внешне не примечательных, но в том-то и состоит искусство драматурга, что отобрал он их столь тщательно, что по ним вы воссоздаете лицо страны. Очевидно, американский зритель узнает их сразу и может отождествить либо себя, либо своих соседей с каждым из них.

Но характеры персонажей раскрываются не только через внешнюю характеристику, хотя каждое лицо подобрано очень точно. По условиям сюжета присяжные поставлены в такие условия, когда они должны выступить «за» или «против», объясняя мотивы голосования. Именно то, как они ведут себя до, во время и после этого решающего момента, и формирует каждый образ фильма.

Вот, например, разбитной, видимо, очень недалекий молодой парень — агент по рекламе или коммивояжер — в безвкусной полосатой рубашке и соломенном канотье. Он спешит на матч бейсбола и поэтому, поминутно поглядывая на часы, торопит всех покончить поскорее с этим пустым делом.

Для него все ясно: парнишка виноват, и нечего зря канителиться. Да и всем остальным хочется поскорее закончить затянувшуюся процедуру. Поэтому первый тур открытого голосования заканчивается быстро. Одиннадцать «виноват» и лишь двенадцатый — архитектор, которого играет Генри Фонда, — неожиданно голосует против. Тогда возмущенные присяжные требуют от него объяснений. Он объясняет свое «невиновен» лишь одним — сомнением. Когда на карту поставлена жизнь человека, юноши, только начинающего свой путь, нужно быть бережным и осторожным, если есть хоть тень сомнения.

И вот Фонда начинает свою кропотливую работу не с того, что он произносит речь в защиту юноши, а с того, что просит еще раз проверить улики, как будто даже соглашаясь с тем, что он, может быть, и неправ и что его сомнения можно рассеять.

Его главные противники поначалу—не только нетерпеливый коммивояжер, но и владелец трех гаражей и еще какой-то, видно, малоудачливый бизнесмен, озлобленно бросающий реплику, что мальчишка виноват хотя бы потому, что он вышел из низов и, дескать, «все они там такие». Но вот у Фонды появляется первый союзник — один из молчаливых присяжных также подает свой голос за оправдание. Счет становится 10 : 2. Тогда остальные накидываются на него с требованием объяснить причину столь внезапного поворота. Он отвечает, что сам вышел из таких же трущоб, как и мальчик, и никому не позволит использовать эту причину для обвинения...

Стена дрогнула. Фонда уже не одинок. Он может с бо́льшим основанием требовать пересмотра улик. Одна из них казалась неоспоримой — нож, которым совершено убийство. Этот нож совершенно уникален по форме. Он найден возле трупа. Известно также, что мальчишка, незадолго до этого избитый отцом, купил этот нож в одной из лавок квартала.

Но архитектор неожиданно достает из кармана точно такой же второй нож. Оказывается, в нем нет ничего особенного. Он купил его в другой лавчонке, в другом квартале, и тем самым улика становится недостаточной.

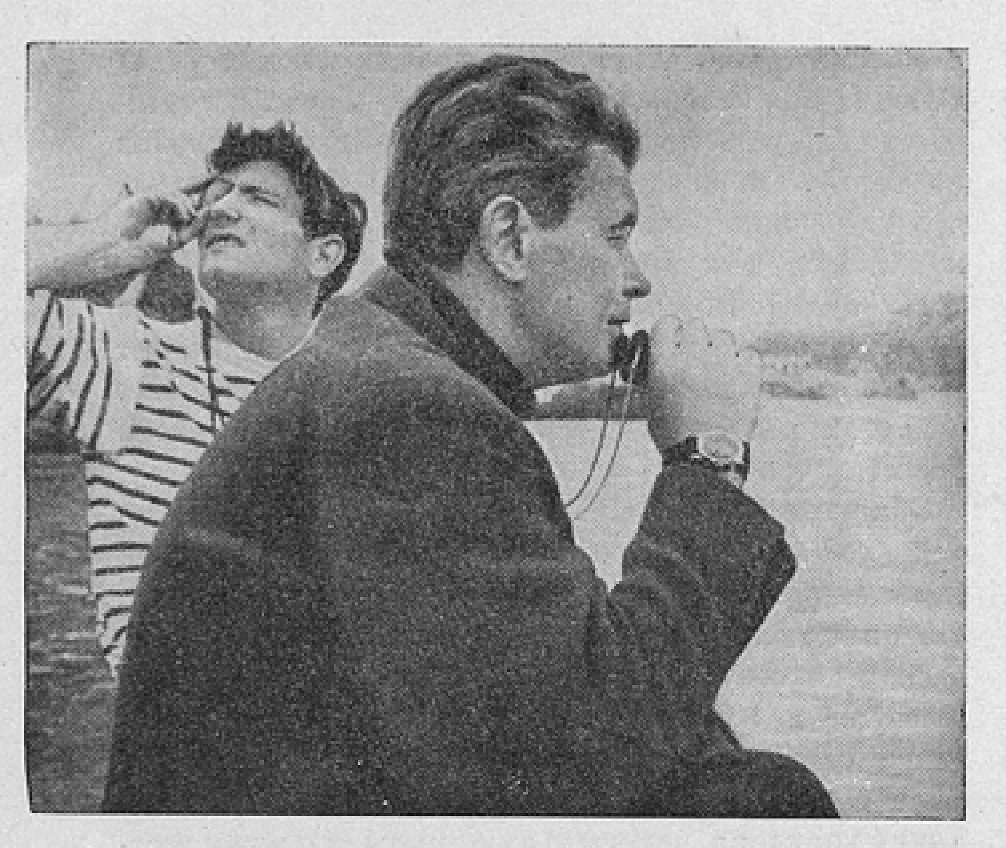
Обвинение держится на показании двух свидетелей (как это мы узнаем из диалога присяжных). Один — старик-сосед с больной ногой утверждает, что он видел юношу сбегающим по лестнице через несколько секунд после убийства. Тогда архитектор здесь же в комнате проверяет правильность показаний свидетеля. Он достает план квартиры, где было совершено преступление, и отмеряет шагами длину коридора, ведущего из комнаты старика к лестнице, на которой тот якобы видел юношу. Он просит засечь время и проделывает сам этот путь, наглядно доказав этим, что старик с больной ногой не мог в такой короткий срок добраться до лестницы и увидеть то, о чем он рассказал на суде.

Тогда возникает следующий вопрос — почему же этот старик солгал? И тут, восстанавливая во всех деталях его поведение на суде, Фонда убедительно доказывает, что мы имеем дело с неудачником, психически неполноценным человеком, которому никто никогда не доверял из-за его склонности к хвастовству и запою. Единственный раз в жизни он получил возможность покрасоваться на суде и выглядеть в этой обстановке благопристойным джентльменом, которому наконец поверят.

В общем этот свидетель даже не солгал. Он просто приврал. Он даже поверил сам в свою собственную ложь: чтобы утвердить в первый и единственный раз свое место в жизни, свое право на уважение, которого он доселе никогда не мог заслужить.

Второй свидетель — женщина, заявившая на суде, что она якобы видела из окна соседнего дома фигуру юноши, ударявшего ножом своего отца. Правда, в этот момент между этими двумя домами проходил поезд надземной железной дороги. Но она все же успела разглядеть среди мелькания вагонов момент убийства.

К тому времени, когда мы застаем действующих лиц обсуждающими второе показание, прошло уже несколько туров голосования, и в лагере архитектора оказалось еще двое присяжных. Один из них — наблюдательный старик, неожиданно обращается к другому человеку, который снял в это время очки и нервно потирает переносицу, утверждая, что у него нет никаких сомнений в показаниях свидетельницы.



ЙОРИС ИВЕНС ВО ВРЕМЯ СЪЕМОК ФИЛЬМА «СЕНА ВСТРЕЧАЕТ ПАРИЖ»

Старик задает вопрос:

— Откуда у вас возникла эта привычка?

Присяжный отвечает, что это, очевидно, обычная манера людей, носящих очки.

— Тогда не вспомните ли вы, не потирала ли так же переносицу свидетельница?

Все действительно припоминают этот жест, но женщина не была на суде в очках. Архитектор доказывает, что из-за кокетства пожилая дама не захотела явиться в суд в очках. Она близорука, а этот дефект ни в коем случае не мог позволить точно разглядеть происходящее на другой стороне улицы, да еще через окна мчащегося поезда.

Архитектор раскалывает присяжных на два лагеря. За него уже пятеро.

Осталось сломить наиболее упорствующих.

Против обвиняемого и тот факт, что он утверждал, будто был в кино во время совершения убийства, но не смог на суде вспомнить содержание фильма.

Наиболее рассудительный из присяжных утверждает, что это явное доказательство лжи юноши. Серией вопросов Фонда пытается заставить этого присяжного вспомнить, что он делал день за днем, будучи в спокойном, уравновешенном состоянии духа. И оказывается, что тот не смог рассказать точно содержание фильма, который он недавно видел.

Как же может юноша, в экзальтированном, повышенно нервном состоянии, после ссоры с отцом, как известно, обращавшимся с ним очень жестоко, припомнить в атмосфере суда содержание той ерунды, которую не смог восстановить в памяти даже этот рассудительный присяжный.

Так шаг за шагом архитектор заставляет усомниться в виновности юноши, так вселяет он в присяжных чувство ответственности за жизнь человека.

И вот, наконец, ситуация меняется. Одиннадцать голосуют за невиновность против одного. Неудачливый бизнесмен, тот самый, который вначале заседания выкрикнул, что «все они подонки», этот зараженный маккартизмом, отнюдь не «тихий» американец, продолжает сопротивляться, брызжа слюной.

Но давно уже психологическая победа в руках архитектора. Я забыл сказать, что он сейчас по-настоящему разгневан. Он может позволить себе вырвать из рук скучающих присяжных листы бумаги, на которых они упражнялись в рисовании каких-то загогулин, ибо не время заниматься пустяками, когда речь идет о справедливости. Сейчас он смело нападает на упрямствующего безумца, и всем становится ясно, что этот последний упорствует не потому, что на его стороне правда, а потому, что он одержим фашистским человеконенавистничеством.

Исступленный бизнесмен в припадке бессильной ярости, уже не сознавая, что он делает, кричит, что «всех их надо истребить», и машинально рвет на мелкие кусочки карточку двух своих сыновей, а затем обрушивается на стол, содрогаясь от истерических рыданий.

Безмолвно и медленно встают все остальные одиннадцать и выходят из комнаты, даже не подав руки этому человеку, настолько ослепленному ненавистью, что ради нее он готов был отправить на электрический стул невинного юношу, ставшего жертвой, как мы теперь знаем, случайных обстоятельств.

Так выигрывает бой за справедливость, за человеческое достоинство рядовой американец с усталыми, глубоко сидящими умными глазами, выигрывает не из спортивного интереса или личной выгоды.

Это мужественный и мастерски сделанный фильм. И хотя он стоил, вероятно, всего несколько сот тысяч долларов, он перетягивает на весах кинематографического искусства все те «боевики», на которые затрачены миллионы, и служит еще одним доказательством того, что мысль и талант не иссякли у прогрессивных художников Америки.

•

Трагические события 13 мая, когда мятежные генералы свергли власть Республики в Алжире, наложили свой отпечаток на последние дни Каннского фестиваля. Был отменен традиционный бал закрытия, встревоженные французы помышляли лишь о том, как бы поскорее вернуться к родным пенатам.

Переменился и облик безмятежного курортного городка. Дороги, опоясывающие Канн, испещрены через каждый километр надписями на асфальте: «Фашизм не пройдет», у здания районного комитета

коммунистической партии день и ночь толпится народ — сюда в эти дни пришли не только коммунисты, но и многие социалисты, все, кто полон решимости защищать республиканские свободы.

Но порядок фестиваля не был нарушен. С утра нас, членов жюри, заперли, как и полагается, в одном из номеров отеля «Карлтон». Закрыли на ключ не фигурально, а в буквальном смысле слова, так как тайну нашего вердикта надо оберегать от назойливых репортеров, соперничающих между собой в добывании новостей. Известен случай, когда однажды был подкуплен официант, обслуживавший жюри,— во время финального заседания он подглядел отметки, лежавшие на столе, и одна газета первой опубликовала результаты фестиваля. С тех пор мы находимся на положении присяжных, и членам жюри запрещено общаться с кем-либо, пока они не выйдут из своего «заключения», вынеся окончательный приговор.

Четыре часа из семи часов работы жюри и девять туров голосования, перемежавшихся жаркими дискуссиями, понадобились для того, чтобы главная премия фестиваля «Золотая пальмовая ветвь» была наконец единогласно присуждена советскому фильму «Летят журавли».

В середине заседания я узнал еще одну обрадовавшую меня весть — жюри короткометражного фильма (работавшее отдельно) наградило высшей премией фильм нашего друга Йориса Ивенса «Сена встречает Париж».

Примечательна история создания этого фильма. Два известных французских актера Роже Пиго и Серж Реджиани и американская актриса Бетси Блер (героиня фильма «Марти») объединили свои скромные капиталы и основали кинофирму «Гаранс». Роже Пиго дебютировал в качестве режиссера и осуществил первую совместную франко-китайскую постановку — очаровательный фильм «Бумажный змей на краю света», где играют парижские и пекинские ребята. Жорж Садуль, живущий в Париже, на самом острие островка Иль де Франс, вклинившегося в Сену, давно уже был одержим идеей создать фильм об этой живописной реке, чью жизнь наблюдал он долгие годы.

Осуществить его мысль взялись друзья из «Гаранс», а режиссура фильма была поручена Йорису Ивенсу. И так же, как меткий глаз Эйзенштейна и Тиссэ раскрыл перед изумленными мексиканцами красоту и своеобразие их родины, так и голландскому коммунисту Ивенсу удалось с исключительной наблюдательностью и лиризмом показать на экране влюбленным в свой город парижанам его глубокое обаяние.

Впервые за все время существования каннских фестивалей высшие награды были присуждены фильмам, в создании которых принимали участие кинематографисты, несущие миру свет самых передовых идей человечества, идей коммунизма.



«СЕНА ВСТРЕЧАЕТ ПАРИЖ»

Объявление премий фестиваля, происходящее в торжественной обстановке заключительного вечера, никогда не обходилось без инцидентов. Как правило, решение жюри считается несправедливым, и часть зала разражается шумными выражениями протеста. В прошлом году председателя жюри, почтенного академика и романиста Андре Моруа, освистали, когда он объявил о присуждении «Золотой пальмовой ветви» американскому фильму режиссера Уайлера.

А сегодня мы впервые стали свидетелями дружных аплодисментов всего зрительного зала тем результатам, которые вынесло на общественный суд так много и, очевидно, плодотворно и справедливо поработавшее международное жюри фестиваля...

•

«Повозка остановилась. Фабрицио сразу проснулся. Солнце давно село. Он очень удивился, заметив, что уже почти стемнело. Замешательство солдат, бегавших во всех направлениях, весьма изумило нашего героя: он нашел, что у них очень растерянный вид.

— Что это творится?— спросил он у маркитантки.

— Ровно ничего. Мы пропали, малыш; прусская кавалерия рубит нас, только и всего. Болван генерал сперва принял их за наших. Ну, живо, помоги мне. У Кокот оборвалась постромка».

Так описывал Стендаль в романе «Пармская обитель» похождения Фабрицио дель Донго, волей случая оказавшегося на поле битвы при Ватерлоо, где решалась судьба империи Наполеона. Фабрицио был слишком озабочен своими маленькими неприятностями, к тому же он был по природе легкомыслен. Он ничего не понял из того, что происходило вокруг. Не забудем также, что он плохо говорил и понимал по-французски.

Мне вспомнились эти страницы Стендаля, когда я в последний раз перед отъездом вышел на улицы Парижа.

Я увидел стайки веселых туристов-иностранцев, пощелкивавших фотоаппаратами и совершавших свои обычные туристские маршруты, и мне показалось, что я встретился с сотнями вот таких маленьких фабрицио, невольных свидетелей больших исторических событий, которые они, как и герои стендалевского романа, либо не поняли, либо не захотели понять. Что им до того, что перевернулась страница истории и в жизни Франции свершилось трагическое событие. Что за дело до всего этого им, беззаботным туристам, когда так прекрасна запоздалая весна в Париже, когда так же, как и прежде, цветут каштаны на Елисейских полях, так же бьют фонтаны в Тюильри и дети запускают корабли в круглых бассейнах, а по ночам в новый электрический наряд из восьми тысяч прожекторов одевается Эйфелева башня. И лишь обилие ажанов и моторизованной полиции, дежурящей возле мрачных черных фургонов с проволочными решетками на окнах, вносит тревожные, дисгармонирующие нотки в этот привычный пейзаж такого нарядного и, казалось, всегда праздничного Парижа.

Что им до того, что непривычно озабоченные, помрачневшие французы расхватывают семь ежедневных изданий газет, просиживают часами у радиоприемников и телевизоров, совсем как в дни войны...

Что им до этой трагедии, которую переживает французский народ. Ведь завтра упорхнут они отсюда на выставку в Брюссель или на фестиваль в Зальцбурге и, лишь вернувшись к себе в Бостон, Чикаго или Мельбурн, из сообщений газет и журналов с удивлением узнают, что, собственно, происходило в этой прекрасной, но истерзанной, трижды преданной и проданной стране.

Увы, я не мог оказаться в положении стендалевского героя. Слишком много раз бывал я на этой земле в продолжение четверти века, слишком много у меня здесь друзей, чьи радости и горести не могут оставить меня равнодушным. Слишком ясно я понимал, к чему приведет Францию мятеж генералов в Алжире, предательство правых социалистов, растерянность и страх мелкой буржуазии, слишком серьезными казались мне последствия задолго и тщательно подготовленного заговора против демократических свобод.

Еще вчера я был свидетелем волнующей демонстрации, в которой участвовало не менее полумиллиона французов. На призыв компартии, как в дни Народного фронта, откликнулись все, кто захотел доказать свою преданность идеям республики.

Рядом с лидерами демократических партий шли рука об руку Жан Вилар, руководитель Национального театра, актер Жерар Филип, писатели Жан Поль Сартр и Симона де Бовуар, режиссеры Ле Шануа и Луи Дакен и многие, многие другие деятели французской культуры, еще вчера спорившие между собой, но сегодня объединившиеся против общего врага — фашизма.

Это было вчера. А сегодня, вот в эту последнюю ночь перед отлетом из Парижа, я распахнул окно в своей гостинице, расположенной неподалеку от Триумфальной арки, и я слышу назойливое гудение сотен автомобильных клаксонов, выстукивающих позывные мятежной алжирской радиостанции.

Это началась демонстрация фашистских молодчиков. Их всего сотни две, но они сначала облепили статую Триумфальной арки, а затем подожгли факелы от огня могилы Неизвестного солдата и с истерическими воплями двинулись по залитым мертвенно-неоновым светом Елисейским полям к Палате депутатов. Полиция, призванная охранять в республике порядок, демонстративно приветствовала их жестом двух пальцев, символизировавшим в дни оккупации букву «V», начальную букву слова «victoire» (победа).

Но на сей раз этот жест прозвучал трагично и иронически. Победа! Над кем? На сей раз не над фашистскими оккупантами, а над своим собственным народом, его судьбой, его свободой.

Но ни этой кучке фашиствующей молодежи, ни захватчикам Алжира и Аяччо, ни парашютистам генерала Массю, ни продажным политиканам не удастся повернуть вспять колесо истории и заставить смириться мужественный народ Франции.

По странной иронии судьбы, мое первое знакомство с Францией произошло сейчас же после памятных февральских событий тридцать четвертого года, когда вот такие же фашистские молодчики бесчинствовали на Пляс де ля Конкорд, а сегодня мне довелось стать свидетелем заката Четвертой республики.

Завтра я покину тебя, бессмертный город.

Но и там, в далекой Москве, меня не покинет вера, что корабль, изображенный на твоем гербе, пройдет сквозь мутные воды и твои вздыбленные ветром свободы паруса, и твой верный кормчий — народ и его партия — выведут тебя на зеленые волны океана,— вперед, к новым горизонтам.



АЛБАНИЯ

29 ноября Народная Республика Албания отмечает свое четырнадцатилетие. Молодая албанская кинематография встречает славную дату большими достижениями.

В этом году творческий коллектив киностудии «Новая Албания» выпустил на экраны страны первый отечественный художественный фильм «Тана» по одноименной повести писателя Фатмира Дьята. Эта картина, поставленная режиссером Кристатем Дамо, посвящена жизни албанской деревни и изменениям, принесенным в эту жизнь созданием сельскохозяйственного кооператива. Фильм снимали операторы Манди Кочи и Сократ Муши. В главных ролях снимались Тинка Курти (Тана) и Наим Фрашери (Стефан).

Кроме этого, в нынешнем году вышли на экран 16 киножурналов, а также документальный фильм «Хлеб» (режиссер Ило Пандо, оператор Азим Фортузи) об осушении болот Тербуфа и мелиорации в области Мюзетье.

АНГЛИЯ

В Лондоне начала выходить ежедневная газета по вопросам кино «Дейли синема». Эта газета была создана в результате слияния трех старых периодических изданий «Дейли фильм рейтер», «Синема ньюс» и «Проперти газетт».

●

Кинокритик газеты «Дейли телеграф энд морнинг пост» Кэмпбелл Диксон в своих заметках о вышедших на английский экран новых фильмах пишет:

«Эту неделю в кино можно назвать неделей садизма. Пять из шести новых фильмов были настолько кровавыми, что общее число мужчин и женщин, смерть которых мы видели на экране, достигает, по-видимому, нескольких сотен.

Должен добавить, что два из этих фильмов повествуют о войне, где неизбежна некоторая жестокость. В других картинах жестокость используется нарочито, и я задаю себе вопрос—неужели другим людям, которые смотрят эти непрекращающиеся дикости, они не надоели так же, как мне».

Особое возмущение Диксона вызывает новый голливудский фильм «Викинги» (постановщик Кирк Дуглас). По мнению автора, этот фильм— «самый дикий из новых фильмов и, безусловно, самый антихудожественный».

●

Фирма «Рэнк» выпустила фильм «Ночь, которую надо помнить» с участием Кеннета Мора. Предметом экранизации вновь стала трагедия «Титаника», разыгравшаяся в водах Атлантического океана в апреле 1912 года. Как известно, этот гигантский лайнер погиб в первый же свой рейс. Авторы фильма—сценарист Эрик Амблер и режиссер Рой Бекер.

●

Несколько лет назад так называемый Совет экономического и политического планирования опубликовал доклад о положении английской кинопромышленности.

В июне этого года в дополнении к этому докладу, озаглавленному «Английская киноиндустрия», Совет высказывает тревогу по поводу резкого уменьшения числа зрителей в английских кинотеатрах.

По данным доклада, число зрителей, посетивших киносеансы в 1957 году, уменьшилось по сравнению с 1956 годом более чем на 40 процентов. Комментируя факты, содержащиеся в докладе, английский лейбористский еженедельник «Нью стейтсмен энд нейшн» указывает: «Нам нужно нечто вроде социальной революции, если мы хотим, чтобы английское кино получило новый животворный импульс».

БОЛГАРИЯ

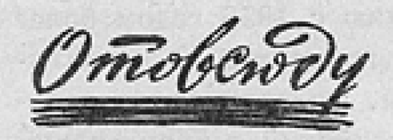
«Бедняцкая радость» —так называется новый болгарский художественный фильм, вышедший на экраны кинотеатров. Сценарий и постановка Антона Мариновича. Роли исполняют Иван Димов, Георгий Стаматов, Иван Братанов, Эмилия Радева, Петко Карлуковский, Ганчо Ганчев и другие. Фильм представляет киносборник рассказов известного болгарского писателя Елин-Пелина.

●

Недавно в Софии закончились съемки документального фильма «Песнь об Арде» —о героическом труде строителей водохранилища на реке Арде. Фильм поставлен режиссером Борисом Милевым и снят оператором Николой Русевым.

●

Успешно работает болгарская студия мультипликационных фильмов. Недавно студия закончила съемки цветных рисованных фильмов «Лисица, которую перехитрили» (сценарий Леды Милевой, режиссер Тодор Динов), «Грух и Грушка» (сценарист и режиссер карикатурист Радослав Маринов), цветного кукольного фильма «Непослушный утенок» (сценарий Ангела Каралийчева, режиссер Бойко Мавродинов) и черно-белого кукольного фильма «Бырзобешко и Сиводрешко» (сценарий Леды Милевой, режиссер Арон Аронов).



ВЕНГРИЯ

Будапештская киностудия «Гунния» закончила два новых фильма «Соляной столп» и «Дом под скалами».

Первая из этих картин (автор сценария Габор Турзо, режиссер Золтан Варкони) рассказывает о враче, который после освобождения страны пытался противостоять силам нового. Но в конце концов осознав свои заблуждения, он отрекается от прошлого и начинает новую жизнь.

Фильм «Дом под скалами» посвящен жизни венгерского крестьянства. Автор сценария Шандор Татаи, режиссер Карой Макк, завоевавший первый большой успех постановкой фильма «Лилиомфи».

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ВЬЕТНАМ

2 сентября вьетнамский народ отметил тринадцатую годовщину провозглашения Демократической Республики Вьетнам. По случаю национального праздника ханойская киностудия выпустила на экраны страны ряд новых документальных и хроникальных фильмов о трудовой жизни вьетнамского народа.

Среди них киноочерк «Государственная торговля» (операторы Минь Чыонг и Дык Донг)—о труде торговых работников, доставляющих необходимые населению товары в самые отдаленные уголки страны. О борьбе с позорным наследием колониализма—неграмотностью, об огромном размахе культурного строительства в стране рассказывает фильм «В народной школе» (оператор Ван Ха). Фильм «Народные умельцы» (оператор Чунг Хиеу) показывает высокое мастерство вьетнамских ремесленников и кустарей, изделия которых были представлены на выставке прикладного искусства в Ханое. Творчеству художников Вьетнама посвящен фильм «Национальная художественная выставка 1958 года» (операторы Нгуен Дык Нунг и Чан Вьет Ли). Трудовые будни рабочих хайфонского цементного завода и молодых дорожников запечатлены оператором Нгуен Ван Ба в фильме «Завод-гигант» и оператором Хыу Тят в фильме «У нас на стройке».

Демонстрация ряда новых фильмов в канун славного праздника вьетнамского народа превратилась в своеобразный творческий отчет молодой кинематографии Демократической Республики Вьетнам.

ГЕРМАНИЯ

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Молодой режиссер Хайнер Каров ставит свой первый художественный фильм по сценарию Веры и Клауза Кюхенмейстер под названием «Двор окружен» (или «Старшему из них было тринадцать»).

Сценарий этот посвящен семье Клауза Кюхенмейстера. Отец его был повешен фашистами, мать погибла во время бомбежки. Старшему брату Райнеру было тринадцать лет, когда фашисты отправили его в концлагерь для несовершеннолетних. Второй брат стал беспризорником, поступил в Иностранный легион и погиб во Вьетнаме. В живых остался лишь младший брат Клауз, которого спасли друзья его отца. Клауз Кюхенмейстер, по его словам, написал сценарий для того, чтобы напомнить об ужасах фашизма и предостеречь новые поколения от повторения прошлых ошибок. В фильме снимаются: Эрист Швилл, Анжелика Гурвич, Вильгельм Кох-Хогель.

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИИ

На Берлинском кинофестивале главная премия— «Золотой медведь» —присуждена шведскому фильму «Конец дня» режиссера Ингмара Бергмана. «Серебряный медведь» —премия за лучшее исполнение—вручен итальянской актрисе Анне Маньяни за роль в фильме «Дикий ветер» (США) и Сиднею Пуатье—за роль в фильме «Те, кто бросает вызов» (США); премия за режиссуру—Тадаси Имаи (Япония) за фильм «История настоящей любви». Премию за документальный фильм жюри присудило фильму «Перри» режиссера Уолта Диснея. Почетные дипломы получили индийский фильм «Два глаза, двенадцать рук» и западногерманский «Мировая улица мечты».

Среди короткометражных фильмов премиями отмечены «Сбор оливок в Калабрии» (Италия), «Королева пчел» (Швейцария), а также «Метрография» (Голландия).

Не получили ни одной премии на фестивале фильмы Франции и Англии.

Советский Союз участия в фестивале не принимал.

Оценивая решение жюри, многие журналы указывают, что присуждение главной премии фестиваля Ингмару Бергману спорно, так как «Конец дня» пользуется успехом лишь у эстетски настроенной аудитории и не встречает признания у широких кругов зрителей.

Помимо новых фильмов на берлинском фестивале были показаны вне конкурса десять лучших произведений прошлых лет. В их числе— «Голем» с Паулем Вегенером (1915 год), фильмы Рене Клера, Эрика Штрогейма, Жана Ренуара, Дэвида Лина. Советское киноискусство было представлено «Арсеналом» А. П. Довженко.

Отовсюду

Опубликованы официальные данные о состоянии кинопроизводства в ФРГ. Согласно этим данным, количество фильмов, выпущенных в ФРГ, возросло с 62 в 1949 году до 128 в 1955 году. В последующие два года производство фильмов сократилось, и в 1957 году было выпущено 105 полнометражных художественных картин.

ИНДИЯ

По сообщениям индийской печати, недавно в Дели состоялось присуждение государственных премий за лучшие фильмы 1957 года.

Ежегодные премии такого рода были учреждены в 1953 году в целях развития отечественного кинопроизводства и улучшения качества национальных фильмов в Индии.

Они присуждаются по рекомендации Центрального комитета по государственным премиям. Награждение идет по двум линиям: за лучшие фильмы года и за лучшие фильмы на национальных языках страны.

Золотая медаль президента ныне присуждена картине на языке хинди «Два глаза, двенадцать рук». Этот фильм по сценарию Г.-Д. Мадгулкара поставлен одним из видных продюсеров-режиссеров Индии В. Шантарамом и посвящен проблеме перевоспитания преступников. Через всю картину красной нитью проходит мысль о том, что из всякого человека можно сделать полезного и уважаемого члена общества, если только создать для этого соответствующие условия. Режиссер В. Шантарам одновременно является и исполнителем главной роли. Эта картина удостоена также Серебряной медали по группе фильмов на национальных языках.



Артистка Наргис в фильме «Мать Индия»

Бенгальская картина «Андхаре Ало» («Свет в темноте»), поставленная одним из ветеранов индийского кино Кананом Деви, получила Всеиндийскую почетную грамоту.

Фильм сделан по одноименному роману классика индийской литературы Чаттерджи. В главной роли —известная актриса и танцовщица Шумитра. По группе фильмов на национальных языках этой картине также присуждена Серебряная медаль.

Почетной грамотой награждена цветная картина «Мать Индия» режиссера Мехбуба. Газеты единодушно называют этот фильм «сагой об Индии». Он рассказывает о трудной доле индийской крестьянки, о ее тяжелой борьбе за счастье своих детей, своего народа. Главная роль, блестяще исполненная Наргис, считается лучшей ролью актрисы.

Индийский журнал «Филминдиа» отмечает, что в этом году впервые присуждена Золотая медаль премьер-министра за лучший фильм для детей. Она вручена А.-В. Мейяппану за картину «Хум Панчхи Ек Далке» («Мы—горошины одного стручка»). Почетной грамоты удостоен детский фильм на языке бенгали «Джанматитхи» («День рождения»).

Из представленных к награждению документальных фильмов лучшим признан «Гималайское ковроткачество».

Ему присуждена Золотая медаль президента.

ИРАН

Советский цветной художественный фильм «Не та, так эта» производства Бакинской киностудии с большим успехом прошел в нескольких городах Ирана.

По сообщениям из Тавриза, посмотреть этот фильм приезжали целыми семьями жители окрестных деревень и сел. Демонстрация фильма неоднократно прерывалась аплодисментами зрителей.

ИСПАНИЯ

В Сан-Себастьяне состоялся шестой международный кинофестиваль, в котором принимали участие двадцать стран.

Большая премия фестиваля— «Золотая ракушка» —присуждена польскому фильму «Ева хочет спать».

Премии «Серебряная ракушка» (присуждается за лучшую режиссуру в художественном фильме) удостоены постановщики итальянского фильма «Неизвестные преступники» и американского фильма «Помешательство».

Премия за лучшее исполнение женской роли вручена актрисе Жаклин Сассар (Италия), участвовавшей в фильме «Рожденная в марте», и за лучшее исполнение мужской роли—двум американским актерам Кирку Дугласу («Викин-



ги») и Джеймсу Стюарту («Помешательство»).

Большая премия фестиваля за короткометражный фильм присуждена режиссеру Луи Кюни (Франция) за фильм-балет на музыку Штрауса — «Джентльмен-взломщик».

На фестивале потерпела поражение западногерманская кинематография, представившая фильм «Зеленые черти Монте-Кассино» о парашютистах гитлеровской армии, действовавших в Италии. Фильм не получил одобрения жюри.

Не имел успеха и второй фильм, представленный кинематографией ФРГ, — «Очи черные». Итоги фестиваля в Сан-Себастьяне разочаровали также и его американских участников, рассчитывавших получить «Золотую ракушку». И зрителям и жюри, по сообщениям печати, не понравилось смакование жестокости в американском фильме «Викинги». Не прошел на большой приз и фильм Хичкока «Помешательство»: виртуозная режиссура «работает» в этом фильме вхолостую. Хичкоку пришлось удовлетвориться лишь премией «Серебряная ракушка» и то поделить ее с итальянскими кинематографистами.

●

Испанский режиссер Хуан А. Бардем, занявший за последние годы видное место среди мастеров мировой кинематографии, приступает к работе над новой картиной «Дикая серна». Главные события в фильме развертываются вокруг традиционных испанских состязаний—боя быков. В основных ролях выступят итальянская актриса Лючия Бозе и впервые снимающийся в кино известный испанский тореадор Мигель Доминтес.

ИТАЛИЯ

Федерико Феллини начинает постановку фильма «Любовная прогулка». На главную роль приглашена студентка Экспериментального киноцентра в Риме Дана Кобелли д'Арко.

●

Заканчивается подготовка к съемкам фильма «Кукла» по сценарию Ч. Дзаваттини, Э. Флайано, Д. Дайтона и Т. Пинелли.

В главных ролях выступят Джина Лолобриджида и Сильвана Мангано.

●

Итальянская актриса Сильвана Пампанини, снимавшаяся в фильме Де Сантиса «Дорога длиною в год», примет участие в картине «Великая любовь Симона Боливара».

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

С созданием в ряде провинций и городов КНР новых студий резко увеличился выпуск кинофильмов, главным образом хроникально-документальных.

Образована, в частности, национальная киностудия Внутренней Монголии. Недавно на этой студии, находящейся в столице автономного района Внутренней Монголии городе Хух-Хото, закончен первый документальный фильм (режиссер Чжу Лань).

Центральная студия хроникально-документальных фильмов (Пекин) выпустила киноочерк «Потомки Юй Гуна». Фильм рассказывает о трудовых подвигах крестьян волости Ванчу провинции Хэнань, которые повторили легендарный подвиг своего далекого предка, создав в горном районе плодородные орошаемые поля.

О соревновании двух бригад сталеваров рассказывается в документальном фильме «День Аньшаньского металлургического комбината».

Видовой цветной фильм «Зима в лесу» запечатлел величественные ландшафты Большого Хингана на северо-востоке Китая, жизнь лесорубов, их работу в трудных условиях маньчжурской зимы.

Первые хроникальные фильмы и журналы кинохроники выпустили новые киностудии в Гуанчжоу, Сиани, Ханчжоу, в провинциях Аньхой, Чжэцзян и Цзянсу.

●

В Чанчуне начал выходить журнал «Чаньчуньское кино». Это иллюстрированное издание знакомит читателей с новыми отечественными и дублированными фильмами производства «Чаньчуньфильм». В первом номере рассказывается о фильмах «Сын ополченца», «В трудные годы», выпущенных недавно этой студией, а также о дублированном на китайский язык советском фильме «Семья Ульяновых».

●

На экраны кинотеатров КНР вышла новая картина «Хун Ся». Этот художественный фильм производства киностудии имени 1 августа рассказывает о подвиге девушки по имени Хун Ся, которая в годы первой революционной войны в Китае, вызвавшись показать дорогу гоминдановской армии, завела чанкайшистских солдат в пустынные горы. Хун Ся погибла от рук озверевших чанкайшистских офицеров, но благодаря ее подвигу отряд Красной Армии, совершавший поход на север страны для борьбы против японских оккупантов, успешно выполнил свою задачу.

Картину поставили режиссеры Фэн И-фу и Ли Цюань. Снимал ее оператор Цао Цзинь-юнь.



КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На экраны кинотеатров вышла первая корейская кинокомедия «Наша сноха и наш зять». Героиня фильма—матушка Син Хи, приезжает в Пхеньян из деревни для знакомства с будущим зятем и попадает в острые комедийные ситуации. В роли матушки Син Хи снималась заслуженная артистка республики Пак Ен Син.

ПАКИСТАН

Газета «Пакистан таймс» сообщает, что в результате переговоров между различными правительственными организациями достигнуто соглашение об учреждении киноакадемии в Лахоре. Принято решение, что этот институт будет вести на современном техническом уровне подготовку работников кино всех специальностей, обеспечит производство высококачественных художественных и документальных фильмов, наладит производство детских фильмов, установит ежегодные поощрительные премии продюсерам, актерам и другим работникам кино. В распоряжение академии будет передана киностудия.

ПОЛЬША

Режиссер С. Ленартович закончил постановку приключенческого фильма «Таблетки для Аурелии» по сценарию А. Сцибора-Рыльского. Фильм рассказывает о борьбе польской молодежи против гитлеровских оккупантов.

●

Первый свой фильм «История одного истребителя» завершил молодой режиссер Хуберт Драпелла. Главными персонажами фильма являются польские летчики, участвовавшие во второй мировой войне.

США

Альфред Хичкок, специализировавшийся на постановках фильмов «черной серии», будет ставить картину «Воскресший из мертвых» по роману французских писателей-криминалистов Буало и Нарсижака. В главных ролях выступят Джеймс Стюарт, известный советскому зрителю по фильму «Сенатор», и популярная артистка Ким Новак.

●

Фирма «Метро-Голдвин-Майер» выпускает в 1958 году 20 кинокомедий.

●

Джина Лолобриджида и Тайрон Пауэр снимаются в новом фильме Кинга Видора «Соломон и Саба».

●

Одна из голливудских кинофирм объявила о своем намерении экранизировать пьесу А. П. Чехова «Три сестры» с участием Ингрид Бергман, Одри Хэпбэрн и Софьи Лорен.

●

В ближайшее время в Голливуде будет осуществлена вторичная постановка фильма «Голубой ангел» по роману Генриха Манна. Впервые фильм был поставлен в 1930 году режиссером Штернбергом при участии Марлен Дитрих и Эмиля Яннингса.

В новом фильме в роли певицы кабаре будет сниматься Мерилин Монро, в роли учителя Унрата—Гарри Купер.

●

По сообщениям американской печати, намерение американской фирмы «Метро-Голдвин-Майер» поставить музыкальный фильм по мотивам оперы Гершвина «Порги и Бесс» натолкнулось на «неожиданное» препятствие.

Ведущие негритянские киноартисты Гарри Белафонте и Сидней Пуатье, которым компания предложила главные роли в новом фильме, отказались принимать участие в его создании. Вслед за ними отказался от своей роли и третий киноартист-негр Ли Виппер, который является президентом Союза негритянских актеров.

В своем заявлении Ли Виппер подчеркивает, что подготовляемый фильм будут создавать люди, которые с предубеждением относятся к негритянскому народу. На решение Ли Виппера отказаться от участия в фильме повлияло также и то, что руководство компании отстранило режиссера от постановки в связи с его возражениями против сценария картины.

Многие из приглашенных актеров, в том числе и Сидней Пуатье, требовали внести изменения в сценарий, однако компания отказалась это сделать.

Глава фирмы «МГМ» Сэмюэл Голдвин признал, что его неудачи с постановкой нового фильма объясняются широко распространенными среди негритянских актеров опасениями, что этот фильм будет показывать негритянский народ в извращенном свете. Голдвин отказался назвать в беседе с корреспондентами других негритянских актеров, которых он безуспешно пытался привлечь к постановке картины. Он лишь раздраженно заявил, что считает этот бойкот неким «движением радикалов».

Ответственный секретарь Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения Рой Уилкинс сделал заявление, в котором, в частности, говорится, что «среди американских негров господствует сомнение в ценности этого фильма».



Компания «XX век-Фокс» выпустила фильм «Северный Фредерик, 10», основанный на одноименном романе Джона О'Хара. В этом романе описывается жизнь в небольшом городке в штате Пенсильвания с ее мелкими политическими интригами, засасывающими даже честных людей.

Одна из наиболее примечательных особенностей фильма (сценарий и постановка Филиппа Данн) состоит в том, что единственным известным актером, занятым в картине, является Гарри Купер, остальные же роли в нем исполняют молодые актеры и актрисы. В этой связи часть кинокритиков выражает мнение, что «система звезд, принятая в Голливуде, находится на закате».

●

Почти полностью уничтожены огнем во время пожара все здания студии «Голдвин» в Голливуде. Погибли все оборудование и декорации.

Сгоревшая студия (которая будет восстановлена) была второй по величине в США.

ФРАНЦИЯ

Ассоциация французских кинокритиков присудила премию «Золотого пера» фильму Рене Клера «Сиреневые ворота», как лучшему французскому фильму, вышедшему на экраны в 1957 году.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В 1945 году в Чехословакии было 1648 кинотеатров, а в настоящее время их насчитывается 3502 (из них 104—широкоэкранных).

Особенно возросло количество кинотеатров в Словакии—с 230 до 972.

●

Режиссер Мартин Фрич заканчивает кинодраму «Сегодня в последний раз»—о людях, чью жизнь загубило пьянство.

●

Жизни современной чехословацкой армии посвящен фильм «Заблудившееся орудие», который снимает сейчас режиссер Йозеф Мах.

ШВЕЙЦАРИЯ

Швейцарское правительство предполагает ограничить импорт иностранных фильмов с тем, чтобы создать благоприятные условия для развития национальной кинопромышленности.

По этому вопросу в стране будет проведен референдум.

ЮГОСЛАВИЯ

Недавно закончился пятый фестиваль югославских фильмов в Пуле.

Лучшими из тринадцати представленных на фестиваль художественных фильмов, по мнению жюри, являются «Н-8», «Дорога длиною в год» и «Сквозь ветки—небо».

Золотыми медалями и денежными премиями награждены Никола Танхофер за постановку фильма «Н-8», Звонимир Беркович и Томислав Буторац за сценарий этого фильма, Михайло Попович за съемки фильма «Сквозь ветки—небо» и Миомир Денич за декорации к фильму «Четыре километра в час».

Лучшим исполнителем мужской главной роли признан Павел Вуисич (фильм «Три шага в пустоту»).

За исполнение главной женской роли премия не была присуждена.

За лучшее исполнение второстепенных ролей премированы Мия Оремович, Антун Врдольк, Милорад Маич и Милан Срдоч.

●

Художественный фильм «Хорошее море», выпущенный недавно люблянской киностудией «Триглав», поставлен молодым режиссером Мирко Гроблером по рассказу Эрнеста Адамича. Действие развертывается пятьдесят лет назад, когда Хорватское Приморье находилось под властью Австрии. Картина показывает тяжелую жизнь обитателей рыбачьего поселка.

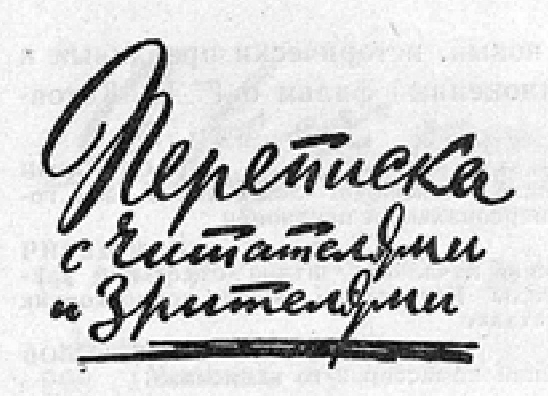
ЯПОНИЯ

Прогрессивные японские кинематографисты выпустили еще один фильм, направленный против применения атомного оружия. Картина называется «Бумажные журавли». Ее сюжет, как и сюжеты многих других антивоенных фильмов (таких, как «Дети Нагасаки», «Хиросима»), основан на действительных событиях.

Тринадцатилетняя девочка в 1955 году заболела лучевой болезнью. Оказалось, что она, будучи еще совсем маленьким ребенком, подверглась воздействию радиации из-за атомного взрыва в Хиросиме. Чтобы отвлечь девочку от ее страданий, ей сказали, что, если она сделает тысячу бумажных журавлей, болезнь будет побеждена. Девочка сделала шестьсот сорок три журавля и умерла. Но товарищи по школе решили продолжить ее работу: они стали делать бумажных журавлей, продавали их, а из вырученных денег составили фонд на постройку памятника детям—жертвам атомного взрыва.

Это движение охватило почти все школы Японии. Ребята собрали шесть миллионов иен.

В сценарии, написанном Дзедзи Морой, героиня фильма—не тринадцатилетняя девочка, а молодая учительница. Поставил «Бумажных журавлей» режиссер Сотодзи Кишура.



ПРОСИМ СОЗДАТЬ НОВЫЙ ФИЛЬМ О КОТОВСКОМ

Среди имен прославленных героев Октябрьской революции имя Г. И. Котовского обладает особой притягательной силой. В нем сочетались и непосредственная отзывчивость человека большой и честной души, и самопожертвование героя, и трезвость политика, командира и воина.

Нам кажется, что в кинофильме «Котовский» облик героя освещен односторонне. В этой картине герой отличается лишь изумительной смелостью и дерзновенной удалью. В результате образ знаменитого полководца получился неполным и неглубоким.

Вместо вдумчивого и смелого организатора отрядов народной бедноты мы видим в картине человека, бравирующего своей удалью, и отчаянного фаталиста. Вместо талантливого и дисциплинированного полководца Красной Армии Г. И. Котовский представлен в кинофильме неким любителем сильных ощущений. Таким ли был Г. И. Котовский на самом деле, в жизни, в своих больших героических делах?

Выходец из трудовой интеллигентной семьи, Г. И. Котовский не вдруг стал в ряды сознательных революционеров. Не желая мириться с несправедливостью и жестокостью румынских помещиков, он самоотверженно бросается в борьбу с угнетателями народа, еще не зная правильных путей этой борьбы. Организуя отряды народной самозащиты и партизанские отряды народных мстителей, он за короткий период приобретает в гуще молдавского народа имя легендарного борца за справедливость.

Но позднее под влиянием событий 1917—1918 годов в его сознании происходят большие сдвиги, и революционер-одиночка становится страстным коммунистом. «Еще не сознавая и не охватывая умом всей работы большевиков, я по интуиции присоединяюсь к ним как к партии, которая мне наиболее близка и к которой я близок по своей психике»,— так писал Г. И. Котовский в автобиографии. После Февральской революции Г. И. Котовский вступает в Красную гвардию рядовым и через короткое время становится командиром кавалерийского отряда. Не имея специального военного образования, он приобретает славу крупного полководца, вокруг которого объединяются народные массы.

Разворот исторических событий русской революции и гражданской войны выдвинул Г. И. Котовского на гребень исторической волны. Он принимает на себя, как командир войсковых соединений, выполнение самых ответственных и опасных боевых операций. Учитывая его превосходное военное дарование и практические успехи на фронтах, высшее командование Красной Армии перебрасывало Г. И. Котовского с одного фронта на другой. Со временем Г. И. Котовский стал своего рода командующим «летучей армии», действовавшей без промаха и уничтожавшей беспощадно всех врагов революции.

Говоря о смелости, находчивости и полководческом таланте Г. И. Котовского, нельзя забывать и об его отеческой заботе о своих подчиненных. А эти черты личности Г. И. Котовского в фильме совсем не отражены.

Вызывает сожаление то обстоятельство, что авторы кинофильма «Котовский» предали забвению деятельность политических работников кавбригады. Кавбригада Котовского не только успешно сражалась с врагами Советской власти — она также вела большую политическую работу среди населения городов, местечек и сел, где она останавливалась.

Если к этому добавить, что в фильме кавбригада во главе с Г. И. Котовским скачет и рубит врагов без всякого взаимодействия с другими, высшими соединениями Красной Армии, в частности с 45-й советской стрелковой дивизией, в которой кавбригада Котовского родилась и осуществляла свою боевую деятельность на протяжении всей гражданской войны, то у зрителя закономерно создается впечатление о кавбригаде как о партизанском отряде, чего на самом деле не было.

Г. И. Котовский с особенной настойчивостью и неутомимостью с помощью коммунистов создавал спаянную железной дисциплиной регулярную кавалерийскую бригаду Красной Армии. Сам Г. И. Котовский являл собою образец дисциплинированного командира Красной Армии, всегда беспрекословно выполняя все приказы высшего командования, как бы тяжелы и суровы эти приказы ни были.

Достойно сожаления, что в кинофильме лишь мельком показаны славные сподвижники Г. И. Ко-

товского, заслужившие вечную славу и благодарную память потомков, командиры полков Няга, Макаренко, Криворучко, Каленчук, командир батареи Просвирин, политические комиссары Жестаканов, Христофоров, Борисов и другие командиры и политработники.

Многие зрители, посмотрев кинофильм «Котовский», составили ложное представление о герое картины.

Группа бывших командиров, комиссаров, политработников и красноармейцев — соратников Г. И. Котовского — считает крайне необходимым и важным создать новый, исторически правдивый и художественно полноценный фильм о Г. И. Котовском.

Д. СИМОНОВ
Бывший комвзвода, член КПСС с 1919 года, персональный пенсионер

К. ЮЦЕВИЧ
Бывший начальник штаба отдельной кавбригады Котовского, ныне подполковник в отставке

И. ГОРЕЛОВ
Бывший комиссар 2-го кавполка

Н. ГАЖАЛОВ
Бывший начальник особого отдела бригады

К. ГАРБАРЬ
Ветеран-котовец, бывший пулеметчик 1-го кавполка, ныне композитор

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

Е. Никулина (Ростов-на-Дону) пишет от имени группы студентов педагогического института о большом впечатлении, которое произвела на них картина И. Пырьева «Идиот» («Настасья Филипповна»): «Мы были просто потрясены необыкновенной игрой всех артистов и мастерством режиссера».

«Я видела этот фильм три раза и, кажется, смогу смотреть до бесконечности,—пишет Н. Шестипалова (г. Горький).—Больше всего мне понравилась игра артиста Ю. Яковлева. Он правильно показал князя Мышкина здоровым и светлым по натуре человеком, чутко откликающимся на страдания людей... Настасья Филипповна в исполнении Борисовой—хороша по-своему Но в романе этот образ и более обаятелен и более трагичен. Не понравился мне в фильме Парфен Рогожин—не из-за игры артиста, а из-за его трактовки. Рогожин и сложнее, и умнее в романе, чем в кино».

●

Ю. Студенцов (Ленинград) присоединяется к многочисленным голосам зрителей, требующих улучшения информации о новых фильмах, выходящих на экраны страны. «Необходимо выпускать вместе с фильмами небольшие брошюры, рассказывающие о людях, создавших фильм, и помогающие зрителям разобраться в его идейных и художественных качествах. Разумеется, такие брошюры должны быть хорошо иллюстрированы, должны печататься на хорошей бумаге».

●

В. Сапунов (Ленинград) просит передать большую благодарность артисту А. Попову за роль английского летчика в фильме «Память сердца». «Кажется, и сюжет нехитер, а образы фильма живут в памяти, не стираются временем,—пишет он.—Особенно это относится к образу летчика, созданному А. Поповым».

●

Ф. Федоров (Якутск) обращается к кинодраматургам и режиссерам с просьбой создать фильм о советских студентах. «В нашей стране очень много студентов и еще больше людей, совсем недавно бывших студентами. Они с большой радостью встретили бы выход картины, показывающей жизнь и быт студентов, рассказывающей об их мечтах, радостях и горестях».

Группа комсомольцев из поселка Калтан Кемеровской области предлагает экранизировать повесть молодого сибирского писателя Н. Дементьева «Кубанец». «Нам очень полюбились герои этой книги,—пишут комсомольцы,—и мы хотели бы увидеть их на экране в исполнении молодых киноартистов. Советская кинематография в большом долгу перед студентами, а повесть «Кубанец» очень живо, в ярких художественных образах рассказывает о жизни нашего студенчества».

С просьбой создать фильмы о нашей студенческой молодежи, ее учебе, жизни и отдыхе, мыслях и устремлениях обращаются к деятелям кино также Д. Гайдук (Запорожье) и В. Петрова (Ленинград).

●

В. Медриш (Винница) от имени многих людей, имеющих дефекты слуха, обращается с просьбой выпускать для них фильмы с субтитрами, так как обычный звуковой фильм они не могут понять.

●

С. Вартанян (Москва) ставит вопрос об издании словаря кинематографических терминов. Одновременно он пишет о необходимости издания литературы в помощь начинающим киносценаристам.

«Трудно поверить, — заявляет он,—что среди 2400 участников конкурса, проведенного в прошлом году, только 20 человек оказались способными кинодраматургами. Многие писатели, принимавшие участие в конкурсе, и люди, впервые взявшиеся за перо, потерпели неудачу в силу недостаточного знакомства со спецификой кино, слабого знания теории кинодраматургии.

Ведь сборники «Вопросы кинодраматургии» лишь в малой степени восполняют пробел, и начинающим сценаристам по-прежнему очень трудно найти в литературе ответы на мучающие их вопросы».

Со всех концов страны

(*ХРОНИКА КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВА*)

Инженер, мастер спорта В. Жмуров (Москва), путешествуя по Советскому Союзу, снял несколько видовых фильмов — «Кавказ», «Крым», «Белое море», «Карелия», «Полярный Урал». Летом прошлого года он побывал на Чукотском полуострове, где создал цветной фильм-очерк о природе Чукотки, о жизни и быте местного населения.

●

Научный сотрудник Института географии Академии наук СССР М. Ляхов — участник XVIII Международного географического конгресса в Рио-де-Жанейро — во время экскурсии по Бразилии снял документальный фильм об этой стране.

«Поход «Витязя» в Новую Зеландию» — второй фильм М. Ляхова, снятый им во время путешествия на экспедиционном судне «Витязь», проводившем исследования по программе Международного геофизического года в районе Тихого океана. Фильм интересен не только своей строго научной документальностью, но и меткостью наблюдений автора, запечатлевшего жизнь различных народов Гавайских островов, островов Самоа, Фиджи, атолла Атафу и других.

●

На самодеятельной киностудии «Энергия Донбасса» (поселок «Счастье», г. Луганск) снят хроникальный фильм о Луганской ГРЭС (оператор — разнорабочая С. Горожанина, текст учителя средней школы Е. Надолинского). Сейчас кинолюбители работают над документальной кинокартиной «Поэма о поселке «Счастье», снимают сатирический кинофельетон «Не типично, но бывает».

●

В Харьковском государственном библиотечном институте создается картотека любительских киностудий, материалы которой явятся важным информационным фондом и могут быть положены в основу летописи кинолюбительства. Картотека поможет укреплению творческих связей между самодеятельными киноколлективами, взаимному обмену опытом.

Самодеятельная киностудия Ленинградского металлического завода создает фильм об истории своего предприятия. Кроме того, студия ежемесячно выпускает киножурнал «Заводские новости» (операторы — инженеры-конструкторы Р. Фасулати, Ю. Крылов, В. Качан, сварщик Г. Щедров, слесарь П. Тихонов).

Кинолюбители начали работать также над созданием фильма о десятиклассниках на производстве и над киноочерками «Новое в технике завода».

●

Киностудия «МИИТ-фильм» создала документальный фильм «Встречай, товарищ, друзей далеких», рассказывающий об участии студентов Московского института инженеров транспорта на VI Всемирном фестивале молодежи. Сейчас студийцы закончили фильм о спортсменах своего института.

●

В самом молодом городе Восточной Сибири Ангарске при Дворце культуры создана любительская киностудия. Кинолюбители сняли уже первый свой фильм, посвященный родному городу. Руководит студией оператор Иркутской студии кинохроники О. Франковский.

●

Самодеятельная киностудия Уральского политехнического института закончила работу над новой кинокартиной. Фильм называется «Здравствуй, юность!» и рассказывает о жизни молодежи города Свердловска.

●

Активист Запорожской организации ДОСААФ И. Даниленко снял интересный документальный фильм о работе Добровольного общества содействия армии, авиации и флоту. Другой фильм И. Даниленко — «Действия медицинских формирований в очаге поражения» — положительно оценен Министерством здравоохранения УССР и рекомендован как наглядное пособие при обучении населения правилам ПВО.

●

Успешно работает студенческая студия кинолюбителей в городе Чимкенте. Создав несколько киножурналов — о жизни и быте студентов, городской олимпиаде, — кинолюбители Ш. Сундетов, И. Кузьмин, К. Бекишев, А. Бекиев, К. Шпиллер, Ю. Монкренков и другие приступили к съемкам игрового фильма по сценарию работника Алма-Атинской телестудии И. Смирнова.

●

Кинолюбители — работники Киевской ГЭС-2 — выпустили первый номер киножурнала «Будни энергетиков». В определении сюжетов и тем для журнала активное участие принимали партийная, комсомольская и профсоюзная организации, правильно оценившие кинолюбительство как новую важную форму массово-политической работы.

●

Артисты Магнитогорского драматического театра имени А. С. Пушкина Л. Каменецкий, С. Лохвицкий и А. Мирошников заканчивают работу над фильмом о гастрольной поездке театра по городам и селам Южного Урала. Первый фильм артистов-кинолюбителей был посвящен двадцатипятилетнему юбилею театра и вызвал большой интерес у зрителей.

●

Художник-кинолюбитель И. Шенгелая создал несколько короткометражных фильмов о природе, архитектуре и жизни трудящихся своего родного города Сухуми. Фильмы И. Шенгелая привлекают внимание высокой изобразительной культурой и художественным вкусом их автора-оператора.

●

Узкопленочный съемочный киноаппарат стал обычным спутником многих московских писателей в их командировках, путешествиях и поездках по стране и за рубежом. Среди активных кинолюбителей — писатели П. Антокольский, М. Матусовский, В. Катаев, В. Тендряков, Н. Вирта, М. Бубеннов, Я. Хелемский и многие другие. Интересные фильмы-очерки создали писатели Л. Леонов (о поездке в Индию), Н. Грибачев (о путешествии по Америке), А. Васильев (о Венгрии), Ю. Арбат (о ГДР) и другие.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

30 НОЯБРЯ 1923 ГОДА

Тридцать пять лет назад на экраны был выпущен фильм «Красные дьяволята». Фильм ставил режиссер И. Н. Перестиани по повести писателя-большевика Павла Бляхина. В главных ролях снимались цирковые артисты П. Есиковский, С. Жозеффи, негритянский артист Кадор Бен Салим.

Снимал картину оператор А. Дигмелов.

Демонстрация фильма сопровождалась шумным и заслуженным успехом. Пресса единодушно отмечала высокие достоинства талантливого произведения, отличную режиссерскую работу.



Кадр из фильма «Красные дьяволята»

Необычайные, исполненные опасностей приключения трех смелых и дерзких подростков, которым удается забрать в плен «самого» батьку Махно и доставить его в мешке в штаб красных, были показаны в фильме с большой выдумкой, темпераментно и остроумно.

Привлекательной была и общая мажорная, романтическая тональность картины.

Головокружительные трюки, погони, остродраматические эпизоды и сцены, наполненные юмором,—все это органически сочеталось в фильме, придавало ему своеобразный характер.

На страницах истории кино фильм «Красные дьяволята» останется примером интересного и смелого решения историко-революционной темы в приключенческом жанре.

В творческой биографии режиссера И. Перестиани, осуществившего также в Грузии постановку фильмов «Арсен Джорджиашвили», «Сурамская крепость» и других, фильм «Красные дьяволята» является наиболее удачным и ярким произведением, до наших дней сохраняющим свое молодое обаяние и задор.

Ип. Соколов

В 1928 году вышла в свет книга Леона Муссинака «Советское кино»*.

В эти годы французской общественности становятся известны советские фильмы: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга». Их распространением занимались киноклубы и в особенности киноорганизация коммунистической ориентации «Друзья Спартака». Формально эти просмотры считались «частными»: в коммерческий прокат советские фильмы допущены не были. Несмотря на это, они получили очень широкий общественный резонанс. Даже реакционная пресса не смогла умолчать о высоких художественных достижениях советского кино. Желанным предлогом для запрещения советских фильмов явилась жалоба Объединения директоров кинотеатров на то, что частные просмотры представляют собою «незаконную конкуренцию».

В октябре 1928 года просмотры советских фильмов во Франции были запрещены. «Интересы кинолавочников совпали с интересами полиции»,— писала газета «Юманите».

В этих условиях появление книги кинокритика-коммуниста Муссинака имело очень большое значение. В ней убедительно доказывалось, что появление советских шедевров — это не случайный успех того или другого режиссера, а закономерный результат огромного подъема, которого добилось искусство социалистической страны. «В то время как в Нью-Йорке, выбирая сюжет фильма, думают только о процентах прибыли, — писал Муссинак, — в Москве думают о воспитательном и культурном значении произведения в самом широком смысле».

Лично побывавший в Советской стране Муссинак подробно описал организацию советского кинопроизводства, подчеркнул внимание государства к «искусству миллионов». Отдельные главы книги посвящены Эйзенштейну, Пудовкину, Вертову. Автор делает вывод, что в Советском Союзе кино стало «новым средством выражения, соответствующим по своему масштабу новому обществу с его безграничными возможностями».

Оценивая работу Муссинака, «Юманите» писала: «Книга не оставляет в тени ни одного важного аспекта развития кино в СССР и является самым точным из всех появившихся до сих пор исследований по этому вопросу». Помимо своей политической актуальности она имела большое научное значение, как одна из первых марксистских киноведческих работ.

В. Божович

* Leon Moussinac, Le Cinema Soviétique. Librairie Gallemard, Paris, 1928.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Капитанская дочка» (по повести А. С. Пушкина), 12 ч.

Автор сценария Н. Коварский; постановщик В. Каплуновский; оператор Э. Гулидов; художник Е. Куманьков; композитор Т. Хренников; звукооператор С. Литвинов; режиссер М. Гоморов; текст песен П. Антокольского. Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков; художник Б. Носков.

В ролях: О. Стриженов, С. Лукьянов, И. Арепина, В. Дорофеев, А. Шишков, И. Зарубина, В. Шалевич, П. Павленко, Л. Золотухин, С. Блинников, Б. Новиков, Н. Колофидин, В. Соловьев, А. Денисова, Ю. Катин-Ярцев, П. Шпрингфельд, А. Гумбург, С. Троицкий, В. Мясникова.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«В дни Октября», 12 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Васильев, Н. Оттен; постановщик С. Васильев; главный оператор А. Дудко; режиссер М. Руф; художник А. Блэк; композитор Б. Чайковский; звукооператор Б. Хуторянский; операторы: А. Сысоев, Л. Александров. Комбинированные съемки: операторы: А. Завьялов, Г. Сенотов; художник Б. Михайлов.

В ролях: Ленин — В. Честноков, Крупская — В. Бренер, Свердлов — Л. Любашевский, Дзержинский — А. Шестаков, Сталин — А. Кобаладзе, Урицкий — Д. Волосов, Фофанова — Н. Мамаева, Подвойский — К. Калинис, Антонов-Овсеенко — Г. Сатини, Еремеев—Г. Хованов, Вершин — А. Борисов, Павлов — С. Плотников, Прасковья Федоровна — Т. Гурецкая, Вася — К. Лавров, Лиза—А. Бобина, Джон Рид — А. Федоринов, Луиза Брайант — Г. Водяницкая, Сутормин — Н. Волков, Керенский — С. Курилов, Савинков — В. Эренберг, Полковников—Б. Фрейндлих, Крепиков —В. Стржельчик, Робинс —Г. Граббе.

В эпизодах: А. Рахленко, А. Алексеев, А. Эстрин, И. Владимиров, О. Хроменков, Е. Гвоздев, М. Мудров, Д. Сиваков, К. Адашевский, Е. Иванов, А. Рябинкин, В. Куинджи, М. Трояновский, В. Тотосов, Г. Жженов, Б. Рыжухин, Н. Степанов, М. Никельберг, Л. Рогалева-Коневская, Е. Копелян, Н. Тимофеев, В. Шматков, А. Королькевич, И. Дмитриев, В. Лебедев, Т. Трахтенберг.

●

«Пучина» (по пьесе А. Н. Островского), 10 ч.

Сценарная разработка и постановка А. Даусона и Ю. Музыканта; главный оператор М. Шуруков; оператор Я. Склянский; художник В. Савостин; композитор В. Пушков; звукооператор А. Волохова; режиссер Е. Сердечкова.

В ролях: Кирилл Филипыч Кисельников—А. Борисов, Анна Устиновна, его мать—Н. Рашевская, Антон Антонович Погуляев — А. Шестаков, Пуд Кузьмич Боровцов — В. Меркурьев, Дарья Ивановна, его жена — А. Козлова, Глафира Пудовна, их дочь — А. Лисянская, Луп Лупыч Переярков, чиновник — М. Екатерининский, Ион Ионыч Турунтаев, военный в отставке — А. Соколов, Лизанька Кисельникова, 7 лет — Маша Екатерининская, Лиза — Н. Мамаева, неизвестный — В. Крюгер.

БАКИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«На дальних берегах», 9 ч.

Авторы сценария: И. Касумов, Г. Сеидбейли; режиссер-постановщик Тофик Таги-Заде; оператор А. Атакишиев; художники: Д. Азимов, К. Наджаф-Заде; композитор К. Караев; звукооператор А. Керимов; текст песен Е. Долматовского. Комбинированные съемки: художник М. Рафиев; оператор С. Ключевский.

В ролях: Мехти (Михайло) — Шашык-оглы, Веселин — Ю. Боголюбов, Анжелика — А. Еликоева, Ферреро — А. Алекперов, Карранти — Л. Бордуков, Мазелли—А. Файт, Шульц—Г. Шпигель, Тинти — Н. Боголюбов, Росселини — А. Искендеров, Пепитта — М. Фигнер. В эпизодах: К. Адамов, Л. Грубер, С. Дадашев, Л. Драновская, В. Зандберг, К. Мякишев, Т. Рахманов, Т. Фалькович, Б. Чинкин, С. Юртайкин, Х. Янакиев.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Мальчик из Неаполя» (по мотивам произведений Дж. Родари), 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Галич; режиссер И. Аксенчук; художники-постановщики: В. Никитин, И. Николаев; оператор Н. Воинов; композитор Э. Колмановский; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Е. Хлудова, И. Подгорский, В. Рябчиков, Ф. Хитрук, Х. Чикин, Е. Комова.

Роли озвучивали: А. Бабаева, М. Корабельникова, С. Мартинсон, Г. Вицин.

ФРУНЗЕНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Моя ошибка» (по мотивам рассказа А. Токомбаева «Признание»), 7 ч., цветной.

Автор сценария М. Аксаков; режиссер-постановщик И. Кобызев; оператор Ю. Шведов; художник А. Андриасян; композитор А. Зацепин.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа А. Ивановский; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Сабыр — М. Рыскулов (дублирует Г. Арсеньев), Гульджан — М. Манапбаева (З. Александрова), Айдар—К. Джолдошев (Г. Селянин), Кулийпа — С. Токтобекова (Л. Макарова), Муса — С. Джаманов (К. Капелян), ревизор — Ш. Тюменбаев (Л. Степанов).

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Их вел Сун Цзинши», 11 ч.

Производство Шанхайской киностудии, Китай.

Авторы сценария: Чэнь Бо-чэнь, Цзя Цзи; режиссер Чжэнь Цзюнь-ли; оператор Чжоу Даминь; художник Лу Юань-гуан; композитор Хэ Лу-тин; звукооператор Дин Бо-хэ.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева, звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

В главных ролях: Сун Цзин-ши — Цуй Вэй (дублирует К. Тыртов), Ян Дянь-и — Тао Цзинь (А. Фриденталь), Чжан Цзун-дэ — Чжан И (Я. Беленький), Лю Хоу-дэ — Вэнь Си-ин (А. Кельберер), Ся Сань-гу — Шу И (К. Козленкова), Ся Ци — Чжан Лян (И. Безяев), Сэн Гэлиньцин — Ши Хуэй (Л. Потемкин). В ролях: У Ин, Ша Ли, Хан Тао, Ян Хуа, Юань Чжи-юань, Дун Линь, Шу Ши.

●

«Отряд продолжает борьбу», 9 ч.

Производство Шанхайской киностудии, Китай.

Автор сценария Ван Юй-ху; режиссер Тан Сяо-дань; оператор Ли Шэн-вэй; художник Гэ Ши-гэн; композитор Чао Тянь, звукооператор У Цзян-хай.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова, звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Чэнь, командир дивизии — Вэй Юй-пин (дублирует А. Алексеев), Ян Фа, начальник группы — Вэнь Си-ин (В. Рождественский), Чжан Чжэнь, техник — Чжан Юань (Е. Тэн), Ли Гуэй, инженер — Гао Чжэн (Ю. Андреев), Сяо Чжу — Ню Бэнь (О. Голубицкий), Чжао Да-юн — Ян Юй-жу (И. Безяев).

●

«Футболисты», 8 ч.

Производство Шанхайской киностудии, Китай.

Автор сценария Лянь Янь-цзин; режиссер Лю Цюн; операторы: Ча Сян-кан, Лу Цзюнь-фу; художник Чжан Си-бо; композитор Ли Ин-хай; звукооператор Чэн Цзинь-жун.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова, звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

В ролях: футболист Ван Ли — Чжао Мао (дублирует В. Прохоров), его сестра Сяо Жу — Лю Сянь-вэнь (М. Корабельникова), его товарищи: Чжоу Бинь — Чжан Хуа-цян (Е. Енакиев), Ли Мин — Ли Юнь-чжун (В. Алексенко), преподаватель физкультуры — Хань Фэй (О. Голубицкий), учительница — Ван Пэй (Д. Столярская).

●

«Сказание о девушке Сим Чен», 8 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов, КНДР.

Автор сценария Ким Абу; режиссер Ким Ен Хи; оператор Пак Пен Су; художник Кан Хо; композиторы: Ден Нам Хи, Тан Гон Сир, Ан Си Он.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский, звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Сим Чен — Ли Сун Хи (дублирует Д. Столярская), Сим Бон Са — Цо Сан Сен (Ч. Сушкевич), царь — Ха Тон Сек (Г. Юдин), кормилица — Кан Гао Сун (К. Козленкова), подводный царь — Ким Ки Сек (А. Юрьев), Хва Дю Син — Кон Ки Нам (И. Рыжов), Вон Дю — Ким Ен Вон (Я. Беленький), Тян Сын Сан — Ким Рен Сир (К. Немоляев), от автора — В. Чаева.

●

«Высота Безымянная», 9 ч.

Производство Государственной киностудии Кореи, КНДР.

Автор сценария Хан Сен; режиссер-постановщик Юн Рен Гю; главный оператор Хан Чан Хя; художник-постановщик Хан Ен Тхяк; композитор Ким Ок Сен; звукооператор Ким Ван Сик; режиссер Ким Ги Хо; оператор Пяк Рин Ги; художник У Ден Ир. Комбинированные съемки: художник Ким Ён Ха; оператор Се Ян Сик.

Русские надписи сделаны в субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В ролях: Пак Тюн Бо — Цой Ун Бон, Юнси, его жена — Мун Ден Бок, Сун Бон, их дочь — Тё Хё Ген, Тян Ман О — Пак Себ, Кан Сан Мун, председатель волостного комитета партии — Тен Ду Ен, Ок Не — Цой Бу Сир, Мун Ин Гер — Ким Хак Су, О Мен Ха, командир отделения — Пак Тхя Су, Ким Чер Су, боец — Кан Хё Сен, Цой Чир Сон, боец — Пак Ти Хван, Тен Чан Сик, боец — Ли Сен Ря, командир полка — Пак Хо Ын, начальник штаба — Ким Ын Бя, командир взвода — Ким Ду Сен, комполка американских войск — Кан Хон Сик, начштаба американских войск — Ким Хен Сик.

●

«Борьба еще не окончена», 9 ч.

Производство Государственной киностудии Кореи, КНДР.

Автор сценария Ли Ди Ён; режиссер-постановщик Мин Ден Сок; главный оператор Хан Чан Хя; художник-постановщик Хан Ен Тхяк; композитор Ким Рин Ук; звукооператор Ли Дя Хен.

Русские надписи сделаны в субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В ролях: Пак Дон Гын — Ким Се Ён, Пак Вон Гын, его брат — Бя Ён, Хен Гви Сук — Ким Хен Сук, Ли Мен Се, ученый — Кан Хон Сик, начальник отделения МВД — Тян Чун Себ, сотрудники МВД: Кан Чер Су — Тен Ду Ен, товарищ Тен — Ким Ду Сен, Харрикэн, американец — Пак Себ, «К-8», шпион — Ли Ги Рин, «Р-3», шпион — Ли Сук, Ким Ден Хван — Тен Ир, Хан Сук, жена Вон Гына — Тен Сук Хы, Дин Ок — Цой Бу Сир, жена Ли Мен Се — Ким Ен Сир, старик — Ли Гва Дин, врач — О Ен До.

●

«Щенки», 8 ч.

Производство Чехословацкой киностудии «Баррандов».

Авторы сценария: Милош Форман, Иво Новак; режиссер Иво Новак; оператор Ян Новак; художник Карел Шквор; композитор Ян Ф. Фишер; звукооператоры: Франтишек Шинделардж, Адольф Нахазел.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский, звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Гана — Ярослава Паныркова (дублирует А. Кончакова), Ота — Рудольф Елинек (О. Голубицкий), Иосиф — Ян Пивец (Я. Беленький), Иосифова — Бланка Валеска (Е. Егорова), Вера — Зузана Стивинова (А. Парфаньяк), Карел — Иво Палец (К. Тыртов), Виктор — Иржи Сегнал (В. Рождественский), Мария — Яна Брейхова (Д. Столярская), Вацлав Гампл — Владислав Меншик (Я. Янакиев).

●

«На конечной остановке», 10 ч.

Производство Чехословацкой киностудии, Прага.

Автор сценария Людвиг Ашкенази; режиссеры: Ян Кадар, Элмар Клос; оператор Рудольф Сталь; художник Олдржих Босак; композитор Зденек Лишка; звукооператор Милан Новотный.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов, звукооператор дубляжа Л. Канн.

В главных ролях: Олина — Эва Оченашева (дублирует Д. Столярская), Карэл Мартинец — Владимир Раж (К. Карельских), Ковандова — Мария Брожова (М. Синельникова), Кованда — Владимир Главатый (В. Щелоков), Пешта — Мартин Ружек (М. Колесников), Ганичка, его дочь — Карличка Свободова (М. Корабельникова), Маруна — Яна Дитетова (Г. Малькова), летчик — Петр Ганичинец (Ю. Саранцев).

●

«Тяжелые перчатки» (по новелле Пала Петерди), 10 ч.

Производство киностудии «Будапешт», Венгрия.

Авторы сценария: Андор Коложвари, Имре Бенчик, Дежэ Варашди, Имре Поппер; режиссер Дежэ Варашди; оператор Лайош Ванча; художник Тивадар Берталан; композитор Отто

Винце; звукооператор Дюла Новак.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк, звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В главных ролях: Лаци Ач, троекратный олимпийский чемпион — Ласло Папп (дублирует В. Файнлейб), Клари, его жена — Магда Кун (С. Холина), Жига, тренер — Янош Райз (Е. Сушкевич), мать Ача—Эржи Оршойя (А. Троицкая), дядя Фери, председатель комитета по физкультуре и спорту — Дьердь Барди (Б. Кордунов).

●

«В полночь», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Авторы сценария: Иван Болдижар, Дьердь Ревес, Ласло Банк; режиссер Дьердь Ревес; оператор Барнабаш Хеди; художник Мелинда Вашари; композитор Андраш Бадья; звукооператор Янош Арато.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский, звукооператор дубляжа Л. Канн.

В ролях: Вики Декань — Ева Рутткаи (дублирует Д. Столярская), Янош Каройи — Миклош Габор (К. Тыртов), Агнеш, жена Яноша — Жужа Банки (Я. Жеймо), Эмиль, ассистент режиссера — Иштван Рожош (О. Голубицкий).

●

«Семья Герака» (по повести Елин-Пелина), 9 ч.

Производство студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Х. Сантов; режиссер А. Маринович; оператор Т. Захариев; художник Н. Петков; композитор К. Илиев; звукооператор Е. Ганчев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий, звукооператор дубляжа Н. Писарев.

В главных ролях: Йордан — Г. Стаматов (дублирует Н. Боголюбов), Матей — И. Димов (В. Щелоков). В ролях: М. Шопова, С. Пейчев, И. Тонев, Г. Танчев, И. Сарова, К. Баева, В. Ковачева.

●

«Канал», 10 ч.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов, Польша.

Автор сценария Ежи Стефан Ставиньский; режиссер Анджей Вайда; оператор Ежи Липман; художник Роман Манн; композитор Ян Кренз; звукооператор Юзеф Бартчак.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий, звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Задра, командир отряда — Венчислав Глинский (дублирует Б. Кордунов), Мондрый, его заместитель — Эмиль Каревич (В. Трошин), Кораб, командир взвода — Тадеуш Янчар (В. Рождественский), композитор — Владислав Шейбал (В. Егоров), Маргаритка — Тереса Ижевская (В. Беляева), Галинка — Тереса Березовская (Н. Румянцева), Куля, писарь отряда — Тадеуш Гвяздовский (В. Щелоков), Смуклый — Станислав Микульский (Ю. Саранцев).

●

«Роза ветров», 10 ч.

Производство Студии хроникальных и документальных фильмов ДЕФА совместно с Международной демократической федерацией женщин.

Авторы сценариев: Жоржи Амаду, Сергей Герасимов, Анри Манья, Франко Солинас, Лин Ян; режиссеры: Янник Белло (Франция), У Ю-ин (Китай), Джилло Понтекорво (Италия), Алекс Виани (Бразилия), Сергей Герасимов (Советский Союз); композиторы: Чи Мин, Вольфганг Хоэнзее, Анатолий Новиков, Марио Зафред; звукооператор Гайнц Ройш; режиссер - постановщик Йорис Ивенс; монтаж: Кавальканти, Элла Энсинк.

Русские надписи сделаны в субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В ролях: Жанина — Симона Синьоре, Чен Сюхуа — Ян Мей-у, Джиованна — Клара Поззи, Ана — Ванжа Орико, Надежда — З. Кириенко, в роли маляра — Ив Монтан.

●

«Крыша», 10 ч.

Производство «Титанус», Италия.

Автор сценария Чезаре Дзаваттини; режиссер Витторио Де Сика; оператор Карло Монтуори; художник Гастоне Медин; композитор Алессандро Чиконьини; звукооператоры: Курт Дубравский, Эмилио Де Роза.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский, звукооператор дубляжа К. Амиров.

В ролях: Габриэлла Паллотти, Джорджо Листуцци, Гастоне Ренцелли, Анджело Биджони, Мария ди Ролло, Лючано Пигоцци, Мария ди Фьори, Каролина Ферри, Альдо Бой, Фердинандо Джерра. Роли дублируют: Луиза — Д. Столярская, Натале — А. Кузнецов, Джина—Н. Румянцева, Чезаре — В. Рождественский, Лючия — Е. Кузюрина, Франческо — Я. Беленький.

●

«Фейерверк», 8 ч., цветной.

Производство Нового немецкого кинообщества, ФРГ.

Авторы сценария: Герберт Витт, Феликс Лютцкендорф, Гюнтер Нейман, Эрик Чарелл; режиссер Курт Гоффманн; оператор Ханнес Штаудингер; художник Вернер Шлихтинг; композитор Пауль Буркхард; звукооператор Ганс Эндрулат.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов, звукооператор дубляжа С. Шумячер.

В главных ролях: Идуна — Лилли Пальмер (дублирует Г. Водяницкая), Александр — Карл Шёнбёк (А. Барндык), Анна — Роми Шнайдер (И. Давыдова), Роберт — Клаус Биндерштедт (С. Фесюнов).

●

«Главная улица», 10 ч.

Производство «Плэйарт», «Иберна-фильм», Франция; «Сесарео-Гонсалес», «Гион Продукськонес синематографикас», Испания.

Автор-режиссер Х. А. Бардем; оператор Мишель Кельбер; художник Энрико Аларкон; композитор Жозеф Косма.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник, звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Изабелла — Бетси Блер (дублирует Г. Малькова), Хуан — Хосе Суарес (Г. Абрикосов), Федерико—Ив Массар (Н. Александрович), Тоня — Дора Долл (В. Беляева).

●

«Мой дядя Хасинто» (по роману Андреса Ласло), 9 ч.

Производство «Чамартин», Испания, «Фолько-фильм», «Энич», Италия.

Авторы сценария: Андрес Ласло, Хосе Сантучини, Макс Корнер, Джили Луиджи Ронди, Ладислао Вайда; режиссер Ладислао Вайда; оператор Энрике Huернер; художник Антонио Симонт; композитор Роман Влад; звукооператор Альфонсо Карвахаль.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького.

В главных ролях: Лоблито Кальво, Антонио Вико. Роли дублируют: Пепоте — М. Корабельникова, Хасинто— Ч. Сушкевич.

●

«Искатель приключений», 2 ч.

Производство «Ферст Нейшнл».

Режиссер Чарльз

Спенсер Чаплин; оператор Ролли Тотеро.

В ролях: Чарли Чаплин, Эдна Первиенс.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Руки прочь от Ливана, Ирака, Иордании», 1 ч.

Режиссер В. Плотникова; операторы: Б. Шер, К. Пискарев, Г. Захарова, А. Грек и другие.

●

«Юность празднует» (спецвыпуск о праздновании Дня советской молодежи), 1 ч.

Режиссер З. Тузова; операторы: К. Пискарев, А. Крылов, С. Коган и другие.

●

«Потушить очаг войны на Арабском Востоке», 1 ч.

Режиссер И. Копалин; операторы: И. Грек, Д. Рымарев, А. Щекутьев и другие.

●

«Рассказ о строительстве Всемирной выставки в Брюсселе», 5 ч., цветной.

Монтаж Д. Каспия; операторы: Д. Каспий, Ю. Монгловский.

●

«Международные соревнования по академической гребле», 1 ч.

Режиссер Ю. Качановская; операторы: А. Щекутьев, Н. Шмаков, В. Сурнин и другие.

«Победа на Волге», 1 ч.

Режиссер Я. Бабушкин; операторы: М. Ошурков, Ю. Леонгардт, В. Ходяков.

Об окончании строительства Куйбышевской ГЭС.

●

«Футболисты Уругвая в СССР», 2 ч.

Режиссер Л. Данилов; операторы: Ю. Буслаев, И. Грачев, А. Кричевский, Ю. Монгловский, М. Ошурков, А. Савин; автор дикторского текста Ю. Трифонов.

●

«Гости из Америки» (о пребывании в СССР делегации деятелей просвещения США), 6 ч.

Режиссер и автор дикторского текста Р. Кармен; операторы: Г. Монгловская, А. Хавчин.

●

«Матч легкоатлетов СССР—США», 3 ч.

Режиссер А. Рыбакова; операторы: А. Воронцов, А. Грек, Г. Захарова, В. Киселев, А. Крылов, Ю. Леонгардт, Л. Михайлов, М. Ошурков, А. Савин, В. Трошин; автор дикторского текста И. Прок.

●

«Когда цветет сакура», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Зенякин, А. Семин; авторы дикторского текста: М. Семенов, Л. Зорин.

Режиссер М. Сеткина; операторы: А. Зенякин, А. Семин.

О Японии.

●

«Высокие гости», 6 ч., цветной.

Авторы сценарного плана и дикторского текста: Н. Садкович, Е. Кригер; режиссер А. Рыбакова; операторы: Г. Захарова, Е. Яцун.

О пребывании в Советском Союзе короля и королевы Непала.

●

«Город спорта», 2 ч., цветной.

Автор сценария И. Прок; режиссер К. Эггерс; оператор Ю. Леонгардт.

О Центральном стадионе имени В. И. Ленина.

●

«Единство и дружба», 4 ч., цветной.

Режиссер М. Трояновский; операторы советской и чехословацкой кинохроники; автор дикторского текста Ю. Каравкин.

О пребывании Первого секретаря ЦК КП Чехословакии и Президента Чехословацкой республики А. Новотного в СССР.

●

«В Москву с песней», 3 ч., цветной.

Режиссер Л. Махнач; операторы: Б. Макасеев, П. Опрышко; автор дикторского текста Л. Зорин.

О гастролях воронежских артистов в Москве.

●

«Чемпионат мира по гимнастике», 3 ч.

Режиссер И. Венжер; операторы: А. Хавчин, А. Грек, Е. Федяев, Г. Голубов; автор дикторского текста И. Прок.

●

«Учитель чемпионов», 2 ч.

Автор сценария Л. Браславский; режиссер-оператор С. Коган; монтаж С. Пумпянской.

О заслуженном тренере СССР В. Алексееве.

●

«Историческая встреча», 1 ч.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой. Съемки советских и китайских операторов.

Об исторической встрече Н. С. Хрущева и Мао Цзэдуна в Пекине.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Путешествие было приятным», 1 ч.

Автор-оператор В. Страдин; автор дикторского текста П. Бахмутский.

●

«Пятые международные соревнования незрячей молодежи», 2 ч.

Режиссер А. Минкин; операторы: Г. Трофимов, Г. Симаков, А. Иванов, Ю. Лебедев.

«Верные помощники», 2 ч.

Автор сценария А. Голубкина; режиссер Ф. Федоров; оператор А. Богоров.

О работе Российского общества Красного Креста и Красного Полумесяца.

●

«Молодость древнего города», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Самойлов; режиссер Э. Аршанский; оператор К. Станкевич.

О 850-летии города Владимира.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Из школы—на фермы», 1 ч.

Автор сценария А. Чувакин; режиссер С. Никитин; оператор А. Казначеев.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Использование разовых свиноматок в колхозе имени Ленина», 2 ч.

Автор сценария М. Макаров; режиссер М. Плоскин; оператор Б. Маневич. Старший консультант Н. Сокон; консультант К. Рацин.

●

«Новочеркасские электровозы», 1 ч.

Автор сценария А. Гриднев; режиссер Ф. Минухина; оператор В. Каликьян.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Всегда в строю», 1 ч.

Автор сценария И. Тобольский; режиссер В. Тюхменев; оператор Б. Циперман; консультант И. Варенников.

О работе ДОСААФ СССР.

член Академии архитектуры СССР Н. Баранов, консультанты: Н. Кулага, И. Сергеев.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Широким шагом», 1 ч.

Авторы сценария: Р. Блюм, И. Прок; режиссер-оператор И. Масс.

О новой жизни в латвийском колхозе.

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Театральная весна в Таллине», 1 ч.

Автор сценария Э. Линк; режиссер В. Парвель; операторы: В. Горбунов, П. Калабухов, С. Фрид.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Фигурное катание на коньках», 3 ч.

Автор сценария Д. Полонский; режиссер С. Рейтман; операторы: В. Вырубов, Д. Гасюк; консультанты: мастер спорта А. Андрианов, заслуженные мастера спорта С. Васильева, Г. Толмачев.

●

«Конный спорт» (техника преодоления препятствий), 2 ч.

Автор сценария Д. Полонский; режиссер А. Граф; оператор Л. Аристакесянц; консультанты: заслуженный тренер СССР, мастер спорта Н. Шеленков, мастер спорта В. Куйбышев.

●

«Советское градостроительство (1945—1957 годы)», 4 ч., цветной.

Автор сценария Б. Кравченко; режиссер Н. Никитин; операторы Б. Рыклин, А. Зильберник; главный консультант действительный член Академии архитектуры СССР Н. Баранов, консультанты: Н. Кулага, И. Сергеев.

●

«Примеры комплексной механизации на гидротехнических сооружениях», 4 ч.

Автор сценария В. Пик; режиссер Ю. Тарич; оператор В. Поликарпов; консультанты: М. Баргман, А. Дегтярев, В. Рублева.

●

«Атомный ледокол» «Ленин», 2 ч., цветной

Автор сценария и режиссер Д. Боголепов; режиссер мультипликации Д. Антонов; операторы: В. Афанасьев, И. Касаткин, Г. Могилевский.

●

«Имени Чайковского», 7 ч.

Авторы сценария: Л. Белокуров, Л. Браславский; режиссеры: Л. Степанова, А. Бабаян; операторы: Ю. Беренштейн, В. Рыклин, К. Строд, П. Тартаков; консультанты: профессора П. Серебряков, Д. Цыганов, доктор искусствоведения Б. Ярустовский.

О международном конкурсе скрипачей и пианистов имени П. И. Чайковского.

●

«Художник Николай Рерих», 2 ч., цветной.

Автор сценария член-корреспондент Академии художеств СССР В. Лобанов; режиссер Я. Миримов; оператор П. Петров; автор дикторского текста Л. Белокуров.

●

«Под небом древних пустынь», 6 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Шнейдеров; режиссер Чин Джен; операторы: Ю. Разумов, Цзян Вэй; авторы дикторского текста: В. Крепс, В. Шнейдеров.

О путешествии из Алма-Аты в Ланчьжоу (Китай).

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Вода на земле», 2 ч.

Автор сценария Е. Милославская; режиссер А. Чигинский; оператор Н. Ротинов; консультант заслуженная учительница РСФСР В. Горощенко.

●

«Будьте внимательны» (Техника безопасности при текущем содержании пути), 3 ч.

Автор сценария В. Смирнов; режиссер Л. Клочков; оператор С. Рыжиков; главный консультант А. Наумов, консультант В. Мамонтов.

●

«Бурение нефтяных и газовых скважин», III раздел (Фрагменты к курсу лекций), 4 ч.

Автор сценария кандидат технических наук доцент А. Липовецкий; режиссер-постановщик Е. Иванова; операторы: И. Колсанов, Н. Сергеев; главный консультант доктор технических наук, профессор Н. Щацов, консультанты: доцент И. Курус, кандидат технических наук доцент Л. Мухин.

●

«Техническое обслуживание автотракторной техники в полевых условиях», 5 ч.

Авторы сценария: Б. Боровский, И. Дружинин, М. Пронштейн; режиссер А. Гусева; оператор В. Ушаков; главный консультант Ф. Петроченко; консультант М. Левитин.

●

«Правильно, Василий Иванович», 2 ч.

Автор сценария Л. Горин; режиссер С. Бартенев; оператор А. Ерин; консультанты: доцент Б. Владимиров, кандидаты медицинских наук: И. Соколов, А. Мелькумова, С. Стремилина.

О санитарной культуре на предприятиях общественного питания и торговой сети.

●

«Сокровища древних курганов Алтая», 2 ч., цветной.

Автор сценария С. Владимирский; режиссер В. Николаи; оператор Н. Васильев; консультант доктор исторических наук М. Грязнов.

●

«Гельминтозы сельскохозяйственных животных», 3 ч.

Автор сценария Е. Мандельштам; режиссер И. Вязовский; оператор М. Ельчев; главный консультант доктор ветеринарных наук Е. Шуманович, консультанты: кандидат ветеринарных наук Л. Пенова, С. Яковлев.

●

«Маленькие путешественники», 2 ч.

Автор сценария Ж. Евзович; режиссер В. Гребнев; оператор А. Сигаев; консультант кандидат педагогических наук Л. Пеньевская.

●

«Немецкое искусство», 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер А. Чигинский; оператор А. Климов; консультанты: Б. Зернов, З. Зарецкая.

●

«Французское искусство», 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер А. Чигинский; оператор А. Климов; консультанты: М. Варшавская, Т. Каменская, З. Зарецкая.

●

«Живопись Нидерландов, Фландрии, Голландии», 1 ч.

Автор сценария и режиссер Н. Левицкий; оператор А. Климов; консультант М. Варшавская.

«По следам минувшего», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Юдин, А. Карякин; режиссер С. Миллер; оператор А. Городчанинов; консультанты: доктор исторических наук С. Семенов, кандидаты исторических наук Н. Раскин, Л. Сиверсков, Д. Эрастов.

О работе исследователей-историков.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Автоматизация универсальных токарных станков», 3 ч.

Автор сценария Д. Чистосердов; режиссер А. Меницкая; оператор Х. Лобер; консультанты: Г. Каплан, В. Бондарев.

●

«Передовая технология обработки поездов» (Опыт работы ПТО станции Барабинск), 2 ч.

Автор сценария Б. Добродеев; режиссер А. Леонидов; оператор Н. Портный; консультант К. Остряков.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Чума и рожа свиней», 4 ч.

Авторы сценария: В. Ордынский, А. Семенов; режиссер М. Шабловский; оператор И. Лозиев консультанты: И. Кулеско, П. Соломкин, И. Ростовцева.

●

«Гидравлический пресс», 1 ч.

Автор сценария кандидат технических наук Ф. Катков; режиссер З. Маршак; оператор Г. Христич; консультант доктор технических наук Е. Хаймович.

●

«Пути повышения качества шерсти», 4 ч.

Автор сценария Н. Кротов; режиссер Г. Богдан; оператор В. Горицын; консультант С. Пастухов.

●

«Техника безопасности на машиностроительных заводах» (раздел II), 5 ч.

Автор сценария О. Фраткин; режиссер С. Бафталовский; оператор К. Ременюк; консультант Ф. Михайлов.

●

«Ящур», 2 ч.

Автор сценария Б. Новоселецкий; режиссер М. Масыченко; оператор Н. Ширман.

●

«Правда о мощах», 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Е. Григорович; оператор А. Лаврик; консультанты: С. Карасев, В. Крикотун, В. Шиденко.

На материале Киево-Печерской лавры разоблачается миф о святых мощах.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-54-00

А-09901 Сдано в производство 16/IX 1958 г. Подписано к печати 1/XI 1958 г. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 11,25 (условных листов 18,34). Учетно-издательских листов 17,3. Тираж 19 000 экз. Зак. № 514

Цена 10 руб.

●

16-я типография Московского городского Совнархоза. Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9.



В кинотеатрах Москвы и других городов Советского Союза с успехом прошел фестиваль китайских фильмов, организованный в честь девятой годовщины Китайской Народной Республики.

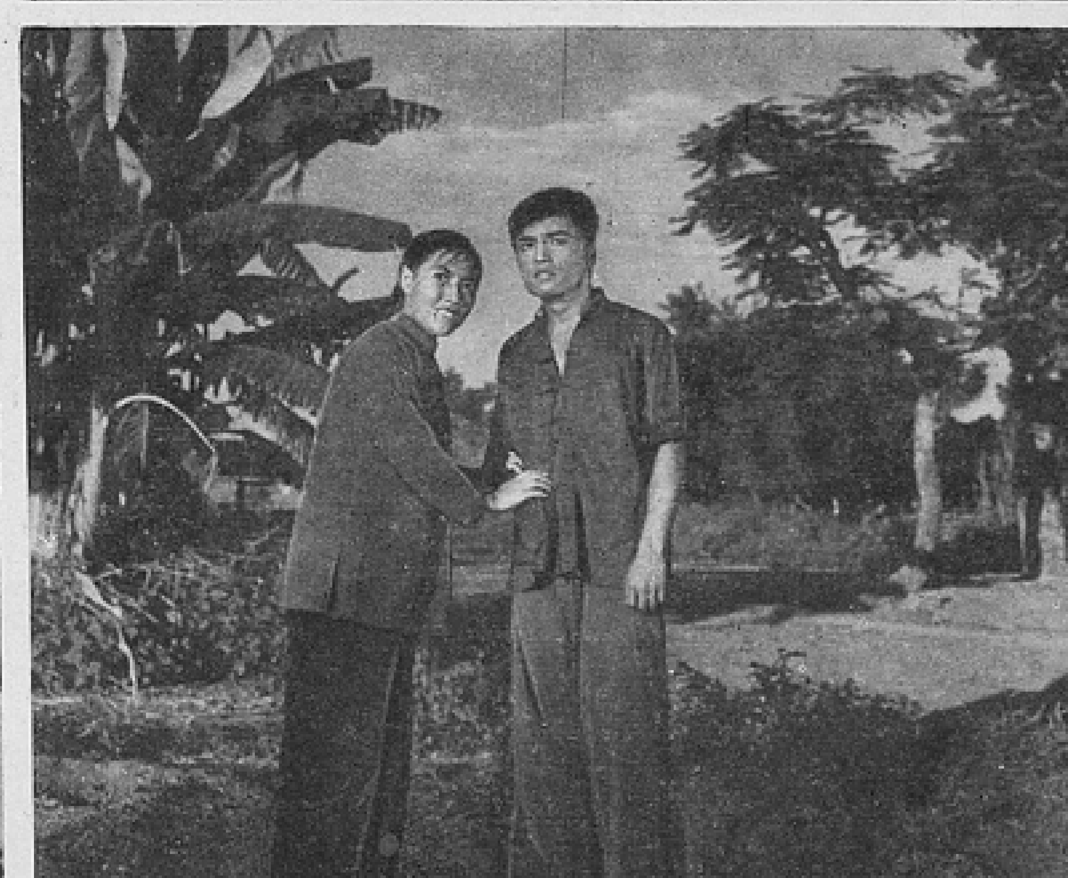
Помимо уже известных советским зрителям фильмов «Баскетболистка № 5», «Моление о счастье», «Семья профессора Цзяна», «Катера в бушующем море» и других, в кинотеатрах демонстрировались новые художественные кинокартины «Отряд продолжает борьбу» (режиссер Тан Сяо-дань), «Песня пальмовой рощи» (режиссер Ван Вэй-и) и «Футболисты» (режиссер Лю Цюн), которые были тепло встречены зрителями.

Мы публикуем несколько кадров из этих кинофильмов: два верхних кадра слева — из картины «Отряд продолжает борьбу», нижний — «Футболисты»; справа — «Песня пальмовой рощи».









ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА 1959 ГОД

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство КИНО

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

На страницах журнала обсуждаются актуальные проблемы художественной, документальной и научно-популярной кинематографии.

Журнал публикует статьи по вопросам теории и истории кино, кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства, статьи-монографии о творческом опыте выдающихся мастеров киноискусства, сценарии советских и зарубежных авторов, рецензии и критические заметки о новых фильмах.

Специальный отдел журнала посвящен вопросам кинолюбительства.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год	—120 рублей
на девять месяцев	— 90 рублей
на шесть месяцев	— 60 рублей
на три месяца	— 30 рубл й

Подписка принимается городскими и районными отделами Союзпечати, конторами, отделениями и агентствами связи, а также общественными уполномоченными по подписке на киностудиях, фабриках, заводах, в колхозах и совхозах, в учреждениях и учебных заведениях.